



# ENTRE-REALIDADES

OBRA ARTÍSTICA DE CARLOS FADON VICENTE  
EM FOTOGRAFIA E SEUS DESDOBRAMENTOS  
NO PERÍODO 1975–2015

---

*Carlos Edmundo Fadon Vicente*

Tese apresentada à Universidade de Évora  
para obtenção do Grau de Doutor em Artes Visuais  
Especialidade: Investigação Artística, Media e Estudos Culturais

Trabalho realizado sob a orientação da Doutora Claudia Giannetti

Évora, Junho 2016

Declaração relativa às condições de reprodução da tese

Carlos Edmundo Fadon Vicente

email: cefadon@hotmail.com

telefone: (+ 55 11) 3865-5510

documento de identidade: RG 3.364.125

*Entre-realidades. Obra artística de Carlos Fadon Vicente em fotografia e seus desdobramentos no período 1975-2015.*

Orientadora: Doutora Claudia Giannetti

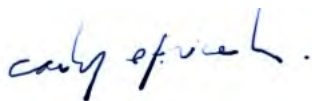
Ano de conclusão: 2016

Doutoramento em Artes Visuais

---

É autorizada a reprodução parcial desta tese apenas para efeitos de investigação, mediante declaração escrita do interessado, que a tal se compromete.

assinatura e data



20 junho 2016



Não deixaremos de explorar e, ao término da nossa exploração deveremos chegar ao ponto de partida e conhecer esse lugar pela primeira vez.

T. S. Elliot, *Quatro Quartetos*





in memoriam



Um agradecimento especial à Claudia Giannetti, por sua confiança e generosidade, por seu aconselhamento e incentivo.



## Resumo

*Entre-realidades. Obra artística de Carlos Fadon Vicente em fotografia e seus desdobramentos no período 1975–2015.*

Estudo crítico da obra artística de Carlos Fadon Vicente em fotografia e suas ramificações, criada no período entre 1975 e 2015, conduzido pelo próprio autor de maneira retrospectiva. O conjunto da sua produção é revisto, acompanhado de documentação compreendendo a análise de obras significativas e das ideias, em imagens e em palavras, indutoras e derivadas de sua produção imagética.

São abordadas as características centrais do processo de criação e de pesquisa em fotografia, sua dinâmica e temática; apresentados seus elementos-chave; explicitadas as questões conceituais e, sobretudo, estéticas que fundamentam e perpassam as obras. Nos desdobramentos são consideradas as realizações em *media art* (hipermídia, imagem digital, telecomunicações) e com outros meios (artes visuais, audiovisual, televisão), bem como destacadas as interligações no conjunto da obra e as relações com a representação fotográfica.

Como informações de referência têm-se a cronologia e o resumo das obras organizados por meio de expressão, a seleção de textos do autor e da fortuna crítica, e a biografia. Em adição, um extenso dossiê de obras e imagens é oferecido em formato digital, expandindo o conteúdo da tese em papel.

Palavras-chave:

arte contemporânea, Carlos Fadon Vicente, ensaio, fotografia, imagem digital, *media art*

## Abstract

*In-between realities. Carlos Fadon Vicente's art photography and its ramifications from 1975 to 2015.*

The author develops a critical analysis of his art photography and its ramifications from 1975 to 2015. The most significant works from this period are examined and documented. The dissertation also examines the main characteristics of the author's creation and production processes, along with their dynamics and subject matter.

The author focuses on the imagery and ideas that inform his production, as well as on further developments prompted by his photography. The ramifications comprise the author's body of work in electronic art/media art (digital imaging, hypermedia, telecommunications art) and in other media (visual arts, audiovisual production, television). The dissertation emphasizes the interconnectedness of the author's art photography with his electronic art and with the question of photographic representation.

A chronology of the author's artwork organized by means of expression, a selection of the author's writings, selected essays about the author's work, and a biographical profile are included as background information. As a supplement, a broad range of works and images are provided in digital format, stepping up the contents of the printed thesis.

Keywords:

Carlos Fadon Vicente, contemporary art, digital imaging, photo-essay, media art, photography





# Índice geral

Introdução	1
1. Natureza	1
2. Raízes	2
3. Objeto de estudo	3
4. Campo de ação	3
5. Sobre a autorreflexão	4
5.1. Escritos	5
5.2. Validade e diferencial	6
6. Estado da arte e além	7
7. Metodologia de análise, pressupostos e alcance do estudo	9
8. Organização da tese	10
9. Normas	11
I. Autor e obra	12
I.1. Autor: um breve histórico	12
I.2. Autor: caminhos do aprendizado	15
I.3. Obra	18
I.3.1. Cronologia	18
I.3.1.1. Fotografia	18
I.3.1.2. <i>Media art</i>	20
I.3.1.3. Audiovisual	21
I.3.1.4. Artes visuais – outros ramos	21
I.3.2. Temática geral	22
I.3.3. Obras latentes e projetos em aberto	22
II. Fundamentos da criação e pesquisa em fotografia	23
II.1. Características gerais	23
II.2. Fotografia: elementos-chave	24
II.2.1. Fotografia como sistema	24
II.2.2. Imagem e representação fotográfica	25
II.2.3. Ensaio fotográfico: primeiros acordes	27
II.3. Questões estéticas e conceituais	29
II.3.1. Campo temático	30
II.3.1.1. Paisagem urbana	30
II.3.1.2. Representação da representação	32
II.3.1.3. Autorretrato	32
II.3.1.4. Tônica conceitual	34

II.3.2. Composição: raízes e aproximações	35
II.3.3. Colagem e montagem	35
II.3.4. Edição e apresentação	39
II.3.5. Recursos técnicos e parâmetros estéticos	40
III. Aspectos da criação e pesquisa em <i>media art</i> e outros meios	45
III.1. Artes visuais – outros ramos	45
III.2. Audiovisual	51
III.2.1. Audiovisual: fotografia	51
III.2.2. Audiovisual: filme e vídeo	53
III.3. Imagem digital	53
III.3.1. Conceituação	53
III.3.2. Realização	55
III.4. Telecomunicações	63
III.5. Hipermídia	68
IV. Análise das obras	74
IV.1. <i>TVe e (ambiente próprio)</i> – Duas linhagens	74
IV.2. <i>Refletir</i> – Fusão de realidades	75
IV.3. <i>Salão Moreira, Bom Retiro: caminhos do Hangul</i> – O veio documentário	80
IV.4. <i>Observatório</i> – Um lugar à parte	84
IV.5. <i>Avenida Paulista</i> – Um cenário metropolitano	89
IV.6. <i>Entradas</i> – Entre o público e o privado	97
IV.7. <i>Revisão</i> – Da memória	105
IV.8. <i>Entreato</i> – Visível e não-visível	110
IV.9. <i>Noturnos</i> – Sombra do mundo	112
IV.10. <i>Duetos</i> – Cidade, representação e metarrepresentação	117
IV. 11. <i>zzzt!</i> – Aproximação à paisagem gráfica	122
IV.12. <i>Outdoor Mulher</i> – Paisagem e personagem	124
IV.13. <i>Diários</i> – Crônica visual	128
IV.14. <i>Polaroid SX-70</i> – Imagem e processo	137
IV.15. <i>Places / Placesx</i> – Nomeação do espaço	141
IV.16. <i>Medium</i> – Fabulação imagética	146
IV.17. <i>Vortex</i> – Cena/realidade imediata	152
IV.18. Filme como imagem – Estruturas visuais, edição <i>a priori</i>	156
IV.19. Mosaicos – Estruturas visuais, edição <i>a posteriori</i>	158
IV.20. Criação a partir do "arquivo do artista"	161
IV.21. Fotomontagem e montagem fotográfica	165
IV.22. Autorrepresentação	168

V. Entre-realidades	172
V.1. Realidade interior e realidade exterior	172
V.2. Conexões entre obras e ideias	175
VI. Conclusão	178
VI.1. Em torno de um percurso	178
VI.2. A tese e suas imagens	178
VI.3. Dinâmica estética e conceitual	179
VI.4. O princípio e o fim	180
Bibliografia	182
1. Bibliografia diretamente relacionada	182
2. Bibliografia contextual	183
3. Bibliografia complementar	186
3.1. Bibliografia sobre Carlos Fadon Vicente	186
3.2. Documentários sobre Carlos Fadon Vicente	192
3.3. Bibliografia por Carlos Fadon Vicente	192
Apêndice A: Biografia	
Apêndice B: Resumo das obras	
Apêndice C: Seleção de textos	
Apêndice D: Documentação digital	



## Índice de imagens

As imagens que integram esta tese são reproduções de obras produzidas em diferentes meios, por exemplo, fotografia, imagem digital, hipermídia, telecomunicações e audiovisual em filme e vídeo. As obras de natureza cinética ou interativa são em geral representadas por captura de tela (*screenshot*). Adicionalmente são reproduzidos elementos gráficos, por exemplo, cartazes e publicações.

As obras com dimensões univocamente definidas — em razão das características formais, por exemplo edição única ou múltipla, livro de artista, objeto ou intrínsecas do processo de produção, por exemplo, imagem digital — apresentam essa informação na respectiva legenda. Convenção adotada: obras tangíveis, altura x largura x profundidade (cm); obras não-tangíveis, vertical x horizontal (pixels).

Um número substancial de imagens fotográficas não tem dimensões indicadas, seja porque existem em diferentes tamanhos sem haver uma tiragem estabelecida, seja porque derivam de matrizes em filme ou em meio eletrônico.

A denominação da obra na legenda obedece ao formato *título (nome do ensaio)*. A codificação entre colchetes é a numeração da imagem no arquivo do autor, se aplicável.

Autoria e *copyright* das imagens: Carlos Fadon Vicente, exceto indicação em contrário.

	in memoriam (Edmundo e Amelia, gata Sofia), fotografia, 1996 [F 0880-12]	
1	<i>Sem título (Autorrepresentação)</i> , imagem digital, 1989 [imagec3]	4
2	<i>TVe</i> , fotografia, 1975 [F 0034]	27
3	<i>(ambiente próximo)</i> , livro de artista, 1975	28
4	<i>(ambiente próximo)</i> , nº 2, fotografia, 1975 [F 0024-11]	28
5	<i>(ambiente próximo)</i> , nº 13, fotografia, 1975 [F 0024-11]	28
6	<i>(ambiente próximo)</i> , nº 5, fotografia, 1975 [F 0025-19, 20]	28
7	<i>(ambiente próximo)</i> , nº 11, fotografia, 1975 [F 0024-07]	28
8	<i>Sem título (38° 34' N, 7° 54' W)</i> , fotografia, 2014 [D 20612]	31
9	<i>Sem título (Places)</i> , fotografia, 1989 [F 0659-09]	31
10	<i>Sem título (BH 24 horas)</i> , fotografia, 1993 [F 0745-18]	32
11	<i>Sem título (EU)</i> , fotografia, 1994 [EU 18]	33
12	<i>cho 123 (CHO)</i> , imagem digital, 1997	33
13	<i>Trilhas (Conjunto Oito)</i> , hipermídia, interface, fotomontagem, 1994	33
14	<i>Sem título (Compendium)</i> , fotografia, 2012 [D 10457]	34
15	<i>Dolores</i> , hipermídia, interface 6, fotomontagem, 2006	36
16	<i>Fotoptica</i> (São Paulo), 1981, (102), pp. 28-29	37
17	<i>Sem título</i> , fotografia, 1980 [S 1692]	37
18	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 2005 [F 0903-10]	37
19	<i>Sem título (Medium)</i> , fotografia, 2000 [F 0845-03]	38

20	<i>Quatro</i> , fotografia, 1982	38
21	<i>Sem título (Interiores)</i> , fotografia, 1986 [F 0489-08]	43
22	<i>Sem título (Duetos)</i> , fotografia, 2008 [F 0952-03]	43
23	<i>Sem título</i> , fotografia, 2009 [DC 0524]	44
24	<i>Sem título</i> , nº 3, colagem, 1985	46
25	<i>Sem título</i> , nº 5, colagem, junho 1976	46
26	<i>Sem título</i> , nº 3, colagem, 17 junho 1976	47
27	<i>Madame Cézanne</i> , colagem/montagem, 1982	47
28	<i>Madame Cézanne</i> , colagem/montagem, 1982	47
29	<i>Magritte: image &amp; magie</i> , desenho, 1981	48
30	<i>tesoura, estudo</i> , fotografia, 1981	48
31	<i>Sem título</i> , desenho, 1976	49
32	<i>cho 314c4/x03 (lapx)</i> , imagem digital, 1999	49
33	<i>Sem título (Compendium)</i> , fotografia, 2012 [D 00688]	50
34	<i>Sem título (Vortex)</i> , fotografia, 2013 [D 10867]	50
35	<i>Sem título (Outdoor Mulher)</i> , fotografia, 1980 [S 1499]	52
36	<i>Sem título (Satélite)</i> , fotografia, 1982 [S 2533]	52
37	<i>7 super8</i> , filme super8, 1982, reprodução de tela	52
38	<i>CG 27 (Passagem)</i> , imagem digital, 1986	57
39	<i>mcz 08 (Alfa)</i> , imagem digital, 1988	57
40	<i>Scherzo 14 (Scherzo)</i> , imagem digital, 1989	57
41	<i>Cahier 45 (Cahiers)</i> , imagem digital, 1989	58
42	<i>Cahier 99 (Cahiers)</i> , imagem digital, 1989	58
43	<i>Vector 12o (Vectors)</i> , imagem digital, 1989	58
44	<i>Vector 13x (Vectors)</i> , imagem digital, 1990	59
45	<i>cho 105 (CHO)</i> , imagem digital, 1997	59
46	<i>cho 159 (CHO)</i> , imagem digital, 1997	60
47	<i>cho 220 (CHO)</i> , imagem digital, 1997	60
48	<i>cho 261 (CHO)</i> , imagem digital, 1997	61
49	<i>cho 273 (CHO)</i> , imagem digital, 1997	61
50	<i>cho 351 (CHO)</i> , imagem digital, 1998	61
51	<i>DSCN0751/x01 (cx)</i> , imagem digital, 2010	62
52	<i>XRca1v06 (lapx)</i> , imagem digital, 2000	62
53	<i>XRca1v07 (lapx)</i> , imagem digital, 2000	62
54	<i>G7</i> , montagem, fax, 1992, imagem transmitida	65
55	<i>Field of Dreams</i> , colagem, 1992, original em cores	65
56	<i>Field of Dreams</i> , fax, 1992, imagem transmitida	65

57	<i>SSTV 1</i> , slow-scan TV, 1987, reprodução de tela	66
58	<i>Urbi et Arti (Conjunto Oito)</i> , interface, imagem digital, 1994	66
59	<i>Natureza Morta – ao Vivo</i> , slow-scan TV, 1988, reprodução de tela	67
60	<i>Natureza Morta – ao Vivo</i> , slow-scan TV, 1988, diagrama de fluxo	67
61	<i>Telage</i> , diagrama de fluxo, 1994	68
62	<i>Dolores</i> , hipermídia, interface 3, fotomontagem, 2006	69
63	<i>LAPIS/X (LAPIS/X REDUX)</i> , arquitetura simplificada, desenho, 1999	70
64	<i>FACES (LAPIS/X)</i> , 1999, reprodução de tela	70
65	<i>(MORPH-EUS) (LAPIS/X)</i> , 1999, reprodução de tela	71
66	<i>SCRIPTA (LAPIS/X)</i> , 1999, reprodução de tela	71
67	<i>rad1MH/x16 (lapx)</i> , imagem digital, 1999	72
68	<i>cho 314c4/x11 (lapx)</i> , imagem digital, 1999	72
69	<i>Sem título (24 de maio, AVA)</i> , fotografia, 2007 [DC 2007/11/24-14]	73
70	<i>quadri (AVA)</i> , 11a, imagem digital, 2013	73
71	<i>quadri (AVA)</i> , 11b, imagem digital, 2013	73
72	<i>Refletir</i> , cartaz, 1980	77
73	<i>Sem título (Refletir)</i> , fotografia, 1979 [S 1221]	77
74	<i>Sem título (Refletir)</i> , fotografia, 1978 [S 0928]	77
75	<i>Sem título (Entradas)</i> , fotografia, 1984 [F 0370-12]	78
76	<i>Sem título (Places)</i> , fotografia, 1989 [F 0656-13]	78
77	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 2004 [F 0869-09]	79
78	<i>Sem título (Compendium)</i> , fotografia, 2012 [D 10525]	79
79	<i>Sem título (Salão Moreira)</i> , fotografia, 1981 [F 0160-21]	81
80	<i>Sem título (Salão Moreira)</i> , fotografia, 1981 [F 0158-37]	81
81	<i>Sem título (Salão Moreira)</i> , fotografia, 1981 [F 0159-16]	81
82	<i>Sem título (Salão Moreira)</i> , fotografia, 1981 [F 0162-36]	82
83	<i>Sem título (Salão Moreira)</i> , fotografia, 1981 [F 0160-30]	82
84	<i>Sem título (Bom Retiro: caminhos do Hangul)</i> , fotografia, 2008 [F 0957-06]	82
85	<i>Sem título (Bom Retiro: caminhos do Hangul)</i> , fotografia, 2008 [F 0960-15]	83
86	<i>Sem título (Bom Retiro: caminhos do Hangul)</i> , fotografia, 2008 [F 0957-25]	83
87	<i>Sem título (Bom Retiro: caminhos do Hangul)</i> , fotografia, 2008 [F 0957-10]	83
88	<i>Sem título (Bom Retiro: caminhos do Hangul)</i> , fotografia, 2008 [F 0963-04]	84
89	<i>Sem título (Observatório)</i> , fotografia, 1982 [F 0186-19]	85
90	<i>Sem título (Observatório)</i> , fotografia, 1985 [F 0353-10]	85
91	<i>Sem título (Observatório)</i> , fotografia, 1982 [F 0186-01]	86
92	<i>Sem título (Observatório)</i> , fotografia, 1982 [F 0190-02]	86
93	<i>Sem título (Observatório)</i> , fotografia, 1985 [F 0342-07]	87

94	<i>Sem título (Observatório)</i> , fotografia, 1985 [F 0346-13]	87
95	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 1983 [F 0198-12]	88
96	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 1983 [F 0200-01]	88
97	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 1983 [F 0221-12]	90
98	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 1983 [F 0233-04]	90
99	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 1983 [F 0268-14]	91
100	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 1983 [F 0289-03]	91
101	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 1983 [F 0288-12]	92
102	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 1984 [F 0387-05]	92
103	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 1986 [F 0501-01]	93
104	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 1991 [F 0685-18]	93
105	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 1987 [F 0582-04]	94
106	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 1996 [F 0792-03]	94
107	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 2010 [F 1014-18]	95
108	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 2013 [F 1080-02]	95
109	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 2014 [F 1083-11]	96
110	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 2015 [F 1116-18]	96
111	<i>Sem título (Entradas)</i> , fotografia, 1984 [F 0366-15]	98
112	<i>Sem título (Entradas)</i> , fotografia, 1984 [F 0373-10]	98
113	<i>Sem título (Entradas)</i> , fotografia, 1984 [F 0382-08]	99
114	<i>Sem título (Entradas)</i> , fotografia, 1985 [F 0421-13]	99
115	<i>Sem título (Entradas)</i> , fotografia, 1985 [F 0416-14]	100
116	<i>Sem título (Entradas)</i> , fotografia, 1984 [F 0372-17]	100
117	<i>Sem título (Entradas)</i> , fotografia, 1984 [F 0391-15]	101
118	<i>Sem título (Entradas)</i> , fotografia, 1985 [F 0423-15]	101
119	<i>Sem título (Entradas)</i> , fotografia, 1985 [F 0383-09]	102
120	<i>Sem título (Entradas)</i> , fotografia, 1985 [F 0367-15]	102
121	<i>Sem título (Entradas)</i> , fotografia, 1986 [F 0521-04]	103
122	<i>Sem título (Entradas)</i> , fotografia, 1987 [F 0546-07]	103
123	<i>Sem título (Veracidade)</i> , fotografia, 1981 [F 0144-11]	104
124	<i>Veracidade</i> , cartaz, 1981	104
125	<i>Sem título (Revisão)</i> , fotografia, 1985 [F 0438-15]	105
126	<i>Sem título (Revisão)</i> , fotografia, 1985 [F 0460-11]	106
127	<i>Sem título (Revisão)</i> , fotografia, 1985 [F 0429-07]	106
128	<i>Sem título (Interiores)</i> , fotografia, 1986 [F 0472-11]	107
129	<i>Sem título (Interiores)</i> , fotografia, 1986 [F 0486-12]	107
130	<i>Sem título (Interiores)</i> , fotografia, 1987 [F 0539-11]	108



131	<i>Sem título (código)</i> , fotografia, 2002 [F 0882-11]	108
132	<i>Sem título (código)</i> , fotografia, 2002 [F 0879-11]	109
133	<i>Sem título (código)</i> , fotografia, 2002 [F 0880-03]	109
134	<i>Sem título (Entreato)</i> , fotografia, 1985 [F 0430-15]	110
135	<i>Sem título (Entreato)</i> , fotografia, 1987 [F 0599-02]	111
136	<i>Sem título (Entreato)</i> , fotografia, 1987 [F 0581-03]	111
137	<i>Sem título (Noturnos)</i> , fotografia, 1987 [F 0573-08]	113
136	<i>Sem título (Noturnos)</i> , fotografia, 1987 [F 0585-07]	113
138	<i>Sem título (Noturnos)</i> , fotografia, 1987 [F 0593-08]	114
139	<i>Sem título (Noturnos)</i> , fotografia, 1987 [F 0601-04]	114
140	<i>Sem título (Noturnos)</i> , fotografia, 1987 [F 0609-12]	115
141	<i>Sem título (Noturnos)</i> , fotografia, 1988 [F 0611-07]	115
143	<i>Sem título (Noturnos)</i> , fotografia, 1998 [F 0828-11]	116
144	<i>Sem título (Noturnos)</i> , fotografia, 2013 [F 1077-15]	116
145	<i>Sem título (Duetos)</i> , fotografia, 2005 [F 0902-03]	118
146	<i>Sem título (Duetos)</i> , fotografia, 2007 [F 0928-04]	118
147	<i>Sem título (Duetos)</i> , fotografia, 2007 [F 0930-09]	119
148	<i>Sem título (Duetos)</i> , fotografia, 2007 [F 0931-06]	119
149	<i>Sem título (Duetos)</i> , fotografia, 2008 [F 0944-08]	120
150	<i>Sem título (Duetos)</i> , fotografia, 2008 [F 0953-10]	120
151	<i>Sem título (Duetos)</i> , fotografia, 2009 [F 0970-03]	121
152	<i>Sem título (Duetos)</i> , fotografia, 2015 [F 1101-01]	121
153	<i>Sem título (zzzt!)</i> , fotografia, 1978	122
154	<i>Sem título (zzzt!)</i> , fotografia, 1978	123
155	<i>Sem título (zzzt!)</i> , fotografia, 1978	123
156	<i>Sem título (zzzt!)</i> , fotografia, 1978	123
157	<i>Sem título (Outdoor Mulher)</i> , fotografia, 1980	124
158	<i>Sem título (Outdoor Mulher)</i> , fotografia, 1983 [S 3768]	125
159	<i>Sem título (Outdoor Mulher)</i> , fotografia, 1999 [S 6308]	125
160	<i>Sem título (Outdoor Mulher)</i> , fotografia, 1998 [S 6011]	125
161	<i>Sem título (Outdoor Mulher)</i> , fotografia, 1986 [S 4682]	126
162	<i>Sem título (Outdoor Mulher)</i> , fotografia, 1985 [S 4345]	126
163	<i>Sem título (Outdoor Mulher)</i> , fotografia, 1985 [S 4466]	126
164	<i>Sem título (Outdoor Mulher)</i> , fotografia, 2007 [S 7197]	127
165	<i>Sem título (Outdoor Mulher)</i> , fotografia, 1998 [S 6017]	127
166	<i>Sem título (Outdoor Mulher)</i> , fotografia, 2000 [S 6445]	127
167	<i>Sem título (In Loco)</i> , fotografia, 1991 [F 0685-10]	129

168	<i>Sem título (In Loco)</i> , fotografia, 1994 [D OP-17]	129
169	<i>Sem título (In Loco)</i> , fotografia, 1996 [D CW-10]	130
170	<i>Sem título (In Loco)</i> , fotografia, 1997 [D SP-23]	130
171	<i>Sem título (Sinais)</i> , fotografia, 2007 [D LS-02]	130
172	<i>Sem título (Sinais)</i> , fotografia, 2007 [D LE-35]	131
173	<i>Sem título (In Extremis)</i> , fotografia, 2001 [F 0852-03]	131
174	<i>Sem título (Estados)</i> , fotografia, 2007 [F 0925-02]	132
175	<i>Sem título (Estados)</i> , fotografia, 2008 [F 0961-11]	132
176	<i>Sem título (Estados)</i> , fotografia, 2007 [F 0923-11]	133
177	<i>Sem título (Estados)</i> , fotografia, 2011 [F 1051-18]	133
178	<i>Sem título (Estados)</i> , fotografia, 2008 [F 0967-11]	134
179	<i>Sem título (Estados)</i> , fotografia, 2010 [F 0990-18]	134
180	<i>Sem título (Compendium)</i> , fotografia, 2012 [D 00931]	135
181	<i>Sem título (Compendium)</i> , fotografia, 2013 [D 10688]	135
182	<i>Sem título (Compendium)</i> , fotografia, 2013 [D 10995]	136
183	<i>Sem título (Compendium)</i> , fotografia, 2014 [D 20157]	136
184	<i>[4x2]</i> , fotografia, livro de artista, 1991	138
185	<i>Trio (Observatório)</i> , fotografia, 1985	138
186	<i>BH 24 horas</i> , P3, fotografia, 1993	138
187	<i>Sem título (São Polaroides)</i> , fotografia, 1986 [X 131]	139
188	<i>Sem título (São Polaroides)</i> , fotografia, 1981 [X 012]	139
189	<i>Avenida Paulista + São Polaroides</i> , nº 6, fotografia, 1985	140
190	<i>Avenida Paulista + São Polaroides</i> , nº 10, fotografia, 1985	140
191	<i>Sem título (Places)</i> , fotografia, 1988 [F 0635-14]	142
192	<i>Sem título (Places)</i> , fotografia, 1989 [F 0664-08]	142
193	<i>Sem título (Places)</i> , fotografia, 1989 [F 0656-13]	143
194	<i>Sem título (Places)</i> , fotografia, 1989 [F 0663-13]	143
195	<i>Sem título (Placesx)</i> , fotografia, 1989 [p. 17]	144
196	<i>Sem título (Placesx)</i> , fotografia, 1989 [p. 36]	144
197	<i>Sem título (38° 34' N, 7° 54' W)</i> , fotografia, 2014 [D 20506]	145
198	<i>Sem título (38° 34' N, 7° 54' W)</i> , fotografia, 2014 [D 20561]	145
199	<i>Cinevídeo</i> , catálogo (capa: <i>Medium</i> ), 1992	147
200	<i>Sem título (Medium)</i> , fotografia, 1991 [F 0709-01]	148
201	<i>Medium</i> , fotografia, 1991 [F 0709]	148
202	<i>Sem título (Medium)</i> , fotografia, 1991 [F 0698-17]	149
203	<i>Sem título (Medium)</i> , fotografia, 1991 [F 0709-18]	149
204	<i>Sem título (Medium)</i> , fotografia, 1991 [F 0717-16]	150

205	<i>Sem título (Medium)</i> , fotografia, 1991 [F 0717-15]	150
206	<i>Sem título (Medium)</i> , fotografia, 1992 [F 0719-13]	151
207	<i>7super82</i> , audiovisual em vídeo, 2008, reprodução de tela	151
208	<i>Sem título (Vortex)</i> , fotografia, 2013 [D 10887]	152
209	<i>Sem título (Vortex)</i> , fotografia, 2013 [D 10870]	153
210	<i>Sem título (Vortex)</i> , fotografia, 2014 [D 20388]	153
211	<i>Sem título (Vortex)</i> , fotografia, 2014 [D 20420]	154
212	<i>Sem título (Vortex)</i> , fotografia, 2014 [D 20271]	154
213	<i>Sem título (Vortex)</i> , fotografia, 2015 [D 30247]	155
214	<i>Sem título (Vortex)</i> , fotografia, 2015 [D 30635]	155
215	<i>Sem título (Outdoor Mulher)</i> , fotografia, 1980	156
216	<i>Passo Doble</i> , fotografia, 1990	156
217	<i>Passo Doble</i> , fotografia, 1990, detalhe	156
218	<i>SP/SP [30 nov 97]</i> , fotografia, 1997	157
219	<i>SP/SP [30 nov 97]</i> , fotografia, 1997, detalhe	157
220	<i>SP/SP</i> , ambiente/instalação, 1997, croquis ilustrativo, © Daniel Cardoso	158
221	<i>SP/SP</i> , ambiente/instalação, <i>Crônicas Urbanas</i> , Itaú Cultural, SP, 1998	158
222	<i>6</i> , fotografia, 1976	159
223	<i>Toccata A</i> , fotografia, 2010	160
224	<i>Toccata B</i> , fotografia, 2010	160
225	<i>Avenida Paulista + São Polaroides</i> , nº 9, fotografia, 1985	162
226	<i>Sem título (6v)</i> , 1976, fotografia [F 0079-11]	162
227	<i>Sem título (6v)</i> , 1980, fotografia [F 0139-42]	162
228	<i>Sem título (Nihil Obstat ou Auriverde)</i> , fotografia, 2010 [F 1006-03]	164
229	<i>Sem título (Nihil Obstat ou Auriverde)</i> , fotografia, 2008 [F 0954-03]	164
230	<i>Sem título (Nihil Obstat ou Auriverde)</i> , fotografia, 2008 [F 0969-04]	164
231	<i>Sem título (Nihil Obstat ou Auriverde)</i> , fotografia, 2009 [F 0982-02]	164
232	<i>Sem título (Aliança)</i> , nº 1, fotografia, 2015 [F 1108-06, 05, 15]	165
233	<i>Sem título (Places)</i> , fotografia, 1988 [F 0644-10]	165
234	<i>Sem título (BH 24 horas)</i> , fotografia, 1993 [F 0743-19]	166
235	<i>R, arde/arde</i> , fotografia e fotomontagem, 1991	166
236	<i>A imagem da fotografia</i> , fotomontagem, 1999	167
237	<i>desenho – realidade</i> , objeto, 1976	167
238	<i>Sem título (Medium)</i> , fotografia, 1995 [F 0776-13]	168
239	<i>Sem título (Autorrepresentação)</i> , fotografia, 1982 [F 0172-45]	169
240	<i>anti-auto-retrato (Autorrepresentação)</i> , fotografia, 1986 [F 0521-04]	169
241	<i>Sem título (Places)</i> , fotografia, 1989 [F 0669-06]	170

242	<i>Sem título (São Polaroides)</i> , fotografia, 1991 [X 256]	170
243	<i>Sem título (Autorrepresentação)</i> , imagem digital, 1989 [1fca1b]	171
244	<i>auto-retrato 27 nov 88 (Autorrepresentação)</i> , fotografia, 1988	171
245	<i>Sem título</i> , fotografia, 1975 [F 0037-12]	173
246	<i>Sem título (São Polaroides)</i> , fotografia, 1992 [X 263]	174
247	<i>Fundamentos e Referências</i> , diagrama, 2000	177
248	<i>Sem título (Avenida Paulista)</i> , fotografia, 1983 [F 0257-11]	181

As imagens do resumo das obras (apêndice B) têm tamanho diminuto e servem como uma simples referência. Suas legendas receberam aqui dados adicionais.

B1	<i>TVe</i> , fotografia, 1975	B 1
B2	<i>(ambiente próprio)</i> , fotografia, 1975	B 1
B3	<i>Refletir</i> , fotografia, 1975–1979	B 2
B4	<i>Autorrepresentação</i> , fotografia, 1975–presente	B 2
B5	<i>Retratos</i> , fotografia, 1975–presente	B 2
B6	<i>6</i> , fotografia, 1976	B 2
B7	<i>IR</i> , fotografia, 1976	B 2
B8	<i>zzzt!</i> , fotografia, 1978	B 3
B9	<i>Outdoor Mulher</i> , fotografia, 1979–2008	B 3
B10	<i>Veracidade</i> , fotografia, 1981	B 3
B11	<i>São Polaroides</i> , fotografia, 1981–1996	B 3
B12	<i>Quina</i> , fotografia, 1981	B 4
B13	<i>R</i> , fotografia, 1981	B 4
B14	<i>Salão Moreira</i> , fotografia, 1981	B 4
B15	<i>6v</i> , fotografia, 1982	B 4
B16	<i>Quatro</i> , fotografia, 1982	B 4
B17	<i>Observatório</i> , fotografia, 1982–1985	B 5
B18	<i>Avenida Paulista</i> , fotografia, 1983–2015	B 5
B19	<i>Entradas</i> , fotografia, 1984–2014	B 5
B20	<i>Avenida Paulista + São Polaroides</i> , fotografia, 1985	B 6
B21	<i>Revisão</i> , fotografia, 1985–1986	B 6
B22	<i>Interiores</i> , fotografia, 1985–1987	B 6
B23	<i>Entreato</i> , fotografia, 1985–1987	B 6
B24	<i>Noturnos</i> , fotografia, 1987–2013	B 7
B25	<i>Águas I, Águas II</i> , fotografia, 1987	B 7
B26	<i>Tempo</i> , fotografia, 1987	B 7

B27	<i>Ano Novo</i> , fotografia, 1987	B 7
B28	<i>Espaço-Tempo</i> , fotografia, 1987	B 8
B29	<i>Places</i> , fotografia, 1988–1990	B 8
B30	<i>Placesx</i> , fotografia, 1989–1990	B 8
B31	<i>Passo Doble</i> , fotografia, 1990	B 8
B32	<i>In Loco</i> , fotografia, 1990–1999	B 9
B33	<i>[4x2]</i> , fotografia, 1987	B 9
B34	<i>Medium</i> , fotografia, 1991–2000	B 9
B35	<i>Nove de Julho</i> , fotografia, 1992–1994	B 10
B36	<i>BH 24 horas</i> , fotografia, 1993	B 10
B37	<i>Estados</i> , fotografia, 1994–presente	B 10
B38	<i>EU</i> , fotografia, 1994	B 10
B39	<i>Sete</i> , fotografia, 1995	B 11
B40	<i>a.k.a.</i> , fotografia, 1995	B 11
B41	<i>xy</i> , fotografia, 1995	B 11
B42	<i>(em) linha</i> , fotografia, 1996	B 11
B43	<i>Trincas</i> , fotografia, 1996	B 11
B44	<i>SP/SP [30 nov 97]</i> , fotografia, 1997	B 12
B45	<i>SP/SP</i> , fotografia, 1997	B 12
B46	<i>A imagem da fotografia</i> , fotografia, 1999	B 12
B47	<i>In Extremis</i> , fotografia, 2002–2003	B 13
B48	<i>Duetos</i> , fotografia, 2005–2015	B 13
B49	<i>Sinais</i> , fotografia, 2007–2015	B 13
B50	<i>Bom Retiro: caminhos do Hangul</i> , fotografia, 2008	B 13
B51	<i>códice</i> , fotografia, 2009	B 14
B52	<i>Nihil Obstat</i> ou <i>Auriverde</i> , fotografia, 2010	B 14
B53	<i>Toccata</i> , fotografia, 2010	B 14
B54	<i>Compendium</i> , fotografia, 2011–presente	B 14
B55	<i>Vortex</i> , fotografia, 2013–presente	B 15
B56	<i>38° 34' N, 7° 54' W</i> , fotografia, 2014	B 15
B57	<i>Aliança</i> , fotografia, 2015–presente	B 15
B58	<i>Passagem</i> , imagem digital, 1986	B 16
B59	<i>Alfa</i> , imagem digital, 1988	B 16
B60	<i>Cahiers</i> , imagem digital, 1988–1989	B 17
B61	<i>Vectors</i> , imagem digital, 1989–1990	B 17
B62	<i>Scherzo</i> , imagem digital, 1989–1990	B 17
B63	<i>Rotator</i> , imagem digital, 1992	B 18

B64	<i>Vestiges</i> , imagem digital, 1993–1994	B 18
B65	<i>OPUS</i> , imagem digital, 1996–1997	B 18
B66	<i>CHO</i> , imagem digital, 1996–1999	B 19
B67	<i>lapx</i> , imagem digital, 1999–2000	B 19
B68	<i>imagex</i> , imagem digital, 2000–2009	B 19
B69	<i>cx</i> , imagem digital, 2010–2015	B 19
B70	<i>tx</i> , imagem digital, 2015– presente	B 19
B71	<i>SSTV 1</i> , telecomunicações, 1987	B 20
B72	<i>Natureza Morta – ao Vivo</i> , telecomunicações, 1988	B 20
B73	<i>Dupla Face</i> , telecomunicações, 1988	B 21
B74	<i>Three-city Link</i> , telecomunicações, 1989	B 21
B75	<i>Earth Day Impromptu</i> , telecomunicações, 1990	B 21
B76	<i>Telage</i> , telecomunicações, 1994	B 21
B77	<i>Telearte</i> (obras diversas), telecomunicações, 1989–1996	B 22
B78	<i>Conjunto Oito</i> , hipermídia, 1994	B 22
B79	<i>LAPIS/X REDUX</i> , hipermídia, 1999–2009	B 23
B80	<i>Dolores</i> , hipermídia, 2003–2009	B 23
B81	<i>AVA</i> , hipermídia, 2013	B 23
B82	<i>Outdoor Mulher</i> , audiovisual em fotografia, 1982	B 24
B83	<i>Ah!</i> , audiovisual em fotografia, 1982	B 24
B84	<i>Satélite</i> , audiovisual em fotografia, 1982	B 24
B85	<i>Luz Alta</i> , audiovisual em fotografia, 1987	B 25
B86	<i>7 super8</i> , audiovisual em filme, 1982	B 25
B87	<i>7super82</i> , audiovisual em vídeo, 2008	B 25
B88	<i>Sem título</i> , artes plásticas [estudo, cor], 1976	B 26
B89	<i>Sem título</i> , artes plásticas [estudo, desenho], 1976	B 26
B90	<i>Sem título</i> , artes plásticas [estudo, colagem], 1976	B 26
B91	<i>desenho – realidade</i> , artes plásticas [objeto], 1976	B 26
B92	<i>O lugar do coração</i> , artes plásticas [livro de artista], 1979	B 27
B93	<i>Magritte: image &amp; magie</i> , artes plásticas [estudo, composição], 1981	B 27
B94	<i>quadri-</i> , artes plásticas [livro de artista], 1981	B 27
B95	<i>tesoura, estudo</i> , artes plásticas [livro de artista], 1981	B 27
B96	<i>Madame Cézanne</i> , artes plásticas [estudo, colagem e montagem], 1982	B 28
B97	<i>Sem título</i> , artes plásticas [série, colagem], 1985	B 28
B98	<i>Sem título</i> , artes plásticas [livro de artista], 1987	B 28
B99	<i>Frames</i> , artes plásticas [holografia], 1989	B 28
B100	<i>A4</i> , artes plásticas [série, colagem], 2016	B 28

## Introdução

Esta tese de Doutorado em Artes Visuais da Universidade de Évora constitui-se num estudo crítico do conjunto da obra artística em fotografia deste autor, realizada no período de 1975 a 2015, e de seus desdobramentos. Conduzido em modo retrospectivo pelo próprio autor com base numa trama de reflexões, este estudo — uma formulação, dentre aquelas possíveis — revisita sua trajetória num dado momento e segundo um ponto de vista particular. Afigura-se, assim, como uma visão introspectiva, moldada por um compromisso entre objetividade e subjetividade. Dado ser uma autoinvestigação, justifica-se proceder à redação na primeira pessoa do singular e não na terceira pessoa, como é a praxe em textos acadêmicos.

Desvelando um microcosmo pessoal, a tese envolve o relato, em imagens e palavras, de ideias e de obras, indutoras e derivadas, além da análise de exemplos significativos. Compreende o exame das características centrais do processo de criação e de pesquisa em fotografia, incluindo sua dinâmica e sua temática. São apresentados os elementos-chave e explicitadas as questões conceituais<sup>1</sup> e estéticas que fundamentam e perpassam as obras. Entende-se por desdobramentos as realizações em *media art* e outros meios, nas quais são sublinhadas as interligações no âmbito do conjunto da obra e as conexões com a representação<sup>2</sup> fotográfica.

Por sua natureza, esta tese insere-se nos estudos da contemporaneidade sem, contudo, vincular o *corpus* da obra às correntes da arte contemporânea.

### 1. Natureza

O nome dado à tese indica, de certa maneira, a sua natureza. O par título e subtítulo busca sintetizar a aproximação e o assunto da tese. Em parte poético, *Entre-realidades*, enunciando a aproximação pessoal e reflexiva que preside a autoanálise, e em parte descritivo, *Obra artística de Carlos Fadon Vicente em fotografia e seus desdobramentos no período 1975–2015*, anunciando qual é o objeto de estudo e precisando o intervalo temporal.

---

<sup>1</sup> O termo conceitual, ao qual recorro por vezes, refere-se ao conceito ou à noção que desponta ou sustenta a elaboração de obras e ideias. Por outro lado, não significa uma adesão à arte conceitual, ainda que algumas obras possam se avizinhar dessa tendência artística.

<sup>2</sup> Representação seria "tudo o que se apresenta ao espírito, ou que o espírito se representa, uma imagem, uma lembrança, uma ideia, uma fantasia... são representações". Comte-Sponville, André. (2003). *Dicionário filosófico*. São Paulo: Martins Fontes, p. 515.

O termo entre-realidades foi cunhado para apontar as múltiplas circunstâncias em que o autor-artista age/reage frente à fotografia e as reverberações na sua visão de mundo. Seja, por exemplo, ao proceder à criação da representação fotográfica, em uma operação simultaneamente paramimética da realidade e simbiótica do imaginário do autor; ao interpretar e reinterpretar a imagem no contexto do processo de criação e produção; ao formular projetos e elaborar ensaios fotográficos; ao abordar e refletir acerca de aspectos conceituais e, sobremaneira, estéticos do conjunto da obra em fotografia e suas ramificações.

Enumero os objetivos centrais da tese em ordem decrescente de importância:

- a) delinear um perfil estético e conceitual do conjunto da obra fotográfica do autor;
- b) prover um registro a servir como fonte histórica sobre o trabalho do artista;
- c) contribuir indiretamente, como metaconhecimento, ao processo de criação-produção do autor.

## 2. Raízes

A mobilização para o estudo da representação fotográfica deu-se relativamente cedo e seguiu em paralelo à produção de imagens. A indagação sobre a natureza da imagem fotográfica — a atraente aparência de realidade prenunciando uma dimensão paralela, paradoxalmente próxima e distante da realidade apreendida pela visão — suscitou e suscita dúvidas e indagações, num processo de interação e, *a posteriori*, de integração com o processo de criação.

Desencadeou-se, na sequência, a busca pelo conhecimento da cultura da imagem, pela compreensão daquilo que se revela e se oculta nos meandros da criação e na participação do aparato fotográfico, pelo entendimento da fundamentação teórica, da prática fotográfica e da apreciação estética. Prosseguindo nessa perspectiva, como se arma o encadeamento entre fotografias, qual seja o estabelecimento de uma forma de narrativa visual — processo este denominado edição, e mais além, observando os contrastes com o fluxo narrativo do cinema e com o tempo entrecortado da televisão.

O interesse pela representação da representação levou a explorar imagens de televisão e a agregar elementos gráficos da paisagem urbana. Mais adiante, deu vida à investigação da vertente virtual, qual seja a representação feita com a imagem digital gerada via computação gráfica e, especialmente, o entrecruzamento com a fotografia, forjando a primeira realização em *media art*.

Por fim, a experiência acumulada e a multifacetada gama de realizações em e em torno da fotografia se somaram à motivação para a reflexão que aqui desenvolvo.



### 3. Objeto de estudo

É constituído pelo conjunto da minha obra artística em fotografia e seus desdobramentos, compreendendo obras e formatos, ideias e métodos. O período de estudo, de 1975 até 2015, parte do início da atividade em fotografia até uma data de corte escolhida em função do calendário do presente doutorado.

Compreende o exame das características centrais do processo de criação e de pesquisa em fotografia, sua dinâmica e temática; apresentados seus elementos-chave; explicitadas as questões conceituais e, sobretudo, estéticas, que fundamentam e perpassam as obras. Nos desdobramentos são considerados os trabalhos em *media art*, especialmente em hipermídia, imagem digital, telecomunicações, as interligações e as realizações com outros meios — artes visuais (outros ramos), audiovisual em fotografia, filme e vídeo —, e destacadas as conexões com a representação fotográfica.

Uma seleção representativa e diversificada de obras, organizada segundo valores estéticos e conceituais serve de base às análises. Compondo um conjunto de informações acessórias, têm-se quatro apêndices: A, biografia do autor; B, descrição abreviada das obras; C, coleção de textos pelo autor e sobre o autor; D, documentação digital, gravada num CD de dados, ampliando o repertório de obras, imagens e textos, em razão das características formais e das limitações de espaço de uma tese em papel. Uma documentação equivalente encontra-se disponível em [www.fadon.com.br](http://www.fadon.com.br) e, como tal, é passível de atualização aperiódica.

### 4. Campo de ação

Operando retrospectivamente, o traçado do contexto da criação-produção, além de recuperar as preocupações de época, pretende examinar no elenco das obras-chave questões relativas à gênese, à temática, à estética, ao formato e às possíveis conexões entre obras. Assim, por exemplo:

- indica-se a paisagem urbana metropolitana, incluindo alguns de seus elementos gráficos, como substrato temático chave, tanto explicitamente denotado como articulado à questões de ordem abstrata;
- assinala-se a contribuição da televisão na formação de referências culturais e como fonte de imagens para composição de obras;

- aponta-se o uso da fotografia como metalinguagem, seja como substrato temático, seja como ponte com outros meios, seja, por exemplo, como experimentação na esfera digital;
- expõe-se a metodologia de concepção e realização das obras, particularmente a formulação e o desenvolvimento de projetos;
- destaca-se o ensaio, preliminar e abreviadamente definido como um conjunto articulado de imagens, como o formato majoritário das obras.

Ressalte-se que, ao abordar a gênese de uma obra, busca-se explicitar em retrospecto a sua razão de ser, ou melhor dizendo, refletir sobre o processo de concepção, especular em torno das motivações — "aquilo que move", as eventuais ou possíveis raízes e ligações, e a natureza do *continuum* criação-produção. Compreende — sublinhe-se, a bem dizer — o amalgama da rememoração de um momento passado com o conhecimento analítico composto desde então. Não se trata, portanto, de justificar a gênese da obra ou aventar possíveis significados, terreno este da interpretação, mas sim de uma atitude investigativa frente à obra.

## 5. Sobre a autorreflexão

O meu interesse pela autorreflexão, ao que tudo parece indicar, é endógeno e integrou-se paulatinamente aos processos artísticos de pesquisa-formulação e de criação-produção de obras — caracterizando, em alguma medida, a condição de um artista-pesquisador. A continuidade e a abrangência da reflexão — descrita figurativamente como elos de uma espiral cujo raio se expande em aproximações sucessivas —, assinalam menos uma relação de causa e efeito e mais a dinâmica daqueles processos.

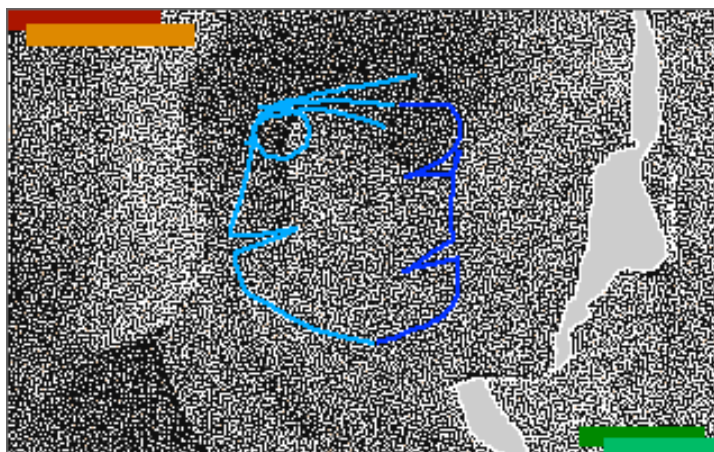


Fig. 1. *Sem título (Autorrepresentação)*, imagem digital, 1989, 200 x 320 pixels [imagec3]

A condição de autodidata de minha iniciação em fotografia, em 1975, e em *media art* em 1985, sem ser um mérito e tampouco um demérito, embora possa ser tida como natural no contexto brasileiro de então, reflete em alguma medida a atração pelos "modos de pensar" e menos pelos "modos de fazer". Em retrospecto, parece-me que essa postura alimentou a educação formal e permeou a atividade profissional, cujo espectro compreende a arte e a técnica e, mais além, o seu enlace. Esses fatores, somados à indagação como um motor da formação cultural, alicerçaram o desenvolvimento de um pensamento sensível, lógico e abstrato em que a (auto)reflexão é intrínseca.

Há que observar tanto a distinção entre o pensamento posto em palavras e o pensamento plástico ou estético, assim como a equivalência e a irredutibilidade de uma instância a outra, aliás salientadas por Pierre Francastel<sup>3</sup>. Nesse sentido, reafirmo que a reflexão que aqui conduz não é, e tampouco pretende ser, uma tradução da obra.

A reflexão pela via visual é exercitada algo veladamente no corpo da própria obra, como, por exemplo, na composição da imagem em si, na articulação de imagens na edição de um ensaio ou na diagramação de uma exposição, no desenho de um livro de artista, e na arquitetura de uma obra em hipermídia. Tais relações são detalhadas pontualmente na análise das obras.

## 5.1. Escritos

Na linha da autorreflexão produzi dois breves textos exploratórios sobre a obra em fotografia, ambos formulados com a provisão de se transformarem em hipertextos, a saber:

- Experimentação e expressão fotográfica. (1995). Documento para o I Prêmio Nacional de Fotografia, Fundação Nacional de Artes, Ministério da Cultura, Brasil;
- Obra fotográfica / Carlos Fadon Vicente. (1997). Documento para o Conselho Deliberativo, Coleção Pirelli / MASP [Museu de Arte de São Paulo] de Fotografia, Brasil.

Abordando o conjunto da obra em *media art*, na mesma época escrevi *Evanescent realities: works and ideas on electronic art*. (1997). *Leonardo* (Cambridge, EUA), (30)3, pp. 195-205.

A prática da reflexão se estendeu sobre a formulação e o curso de algumas obras, e sobre questões afetas aos meios de expressão envolvidos em diferentes obras. Uma relação completa desses textos consta na Bibliografia, entre eles, destaco:

---

<sup>3</sup> Cf. Francastel, Pierre. (1973). *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, pp. 3-5.

- Regard sur l'architecture et l'urbanisme. (1986). Entrevista à Jean-Claude Lozouet. *Zoom* (Paris), (120), pp. 52-57;
- A memória em risco / fotografia eletrônica: técnica, estética, ética. (1997, janeiro). *Neo* (São Paulo), revista em CD, (12), snp;
- Fotografia: a questão eletrônica. (1998). In Samain, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, CNPq, pp. 327-336;
- Tele-presença-ausência. (1997, julho/dezembro). *Trilhas* (Campinas), 1(6), pp. 47-55;
- SP/SP: a cidade e o tempo. (2001). *Galáxia* (São Paulo), 1(2), pp. 229-234;
- Projeto *OPUS*: uma aproximação à intercriação de imagens digitais. (2006). In Fabris, Annateresa; Kern, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, pp. 354-366;
- Dolores: concepção, realização, difusão. (2010, agosto). *Studium* (Campinas), revista eletrônica, (31), snp. <<http://www.studium.iar.unicamp.br/31/1.html>>, acesso em 17 fevereiro 2016.

Para facilitar uma consulta imediata, uma coleção de textos escritos pelo autor foi reunida à um grupo de textos extraídos de sua fortuna crítica, compondo o apêndice C – Seleção de textos.

## 5.2. Validade e diferencial

O exame da obra pelo próprio autor significa uma abertura e não representa uma contradição ou um impedimento. A sua confiabilidade deriva da ética da observação e do conhecimento. Nesse contexto, cabe apontar uma afirmação de Edgar Morin: "Não há conhecimento sem autoconhecimento, isso é um ciclo permanente entre o que estamos observando e o sujeito que queremos conhecer."<sup>4</sup> Em outra aproximação, tomando os ensinamentos do Dharma: "Conhecer a si mesmo é conhecer a todos."

A autorreflexão seguramente é limitada, incompleta e imperfeita, e tampouco será definitiva. Aliás, qualquer análise feita por terceiros será sempre assim, independentemente de quem seja o analista e qual seja o seu viés — em outras palavras, inevitavelmente sempre haverá algum ponto cego.

---

<sup>4</sup> Revista e (São Paulo), dezembro 2012, (187). <[http://www.sescsp.org.br/online/artigo/6568\\_ETERNO+RECOMECO](http://www.sescsp.org.br/online/artigo/6568_ETERNO+RECOMECO)>, acesso em 09 fevereiro 2016. A íntegra da palestra de Edgar Morin citada no artigo, *Diários de um caminhante*, Sesc Pompeia, São Paulo, 30 outubro 2012, proferida em francês e transcrita em português, encontra-se disponível em <[http://www.sescsp.org.br/sesc/download/2012/edgarMORIN\\_diarios.pdf](http://www.sescsp.org.br/sesc/download/2012/edgarMORIN_diarios.pdf)>, acesso em 09 fevereiro 2016.

Uma questão de pronto se coloca: o que diferenciaria a reflexão posta pelo próprio autor daquela proferida por outro analista? Por certo não se trata de graduar ou hierarquizar diferentes pontos de vista, menos ainda aplicar um juízo de valor a respeito. A contribuição e o esclarecimento de terceiros sobre a obra são sempre valiosos, seja na época de sua elaboração, seja em seu curso posterior. A diferenciação se prende ao fato do autor ter informações relativas ao processo de criação às quais outro pesquisador não teria meios de obter, ou, na hipótese mais favorável, demandaria um esforço considerável. Além da dimensão ética implícita, a contrapartida do autor é clara e onerosa por estar sujeito à autoexposição — lembrando, a propósito, o provérbio "elogio em boca própria é vitupério".

## 6. Estado da arte e além

A autoinvestigação da obra artística, embora tenha uma certa tradição e se já não prefigura uma novidade, mantém sua atualidade<sup>5</sup>. Trata-se da visão e da voz interior que se manifestam num duplo exercício de autoanálise e de distanciamento. Inevitavelmente parcial, esse testemunho autobiográfico não exclui nem substitui a investigação por terceiros, e nem poderia ser diferente.

A condição do artista como (auto)crítico pode ser observada, por exemplo, no livro do fotógrafo Lewis Baltz, reunindo uma seleção de artigos, publicados originalmente entre 1974 e 2012 em livros e periódicos, abordando especialmente, mas não exclusivamente, questões relativas à fotografia, à artistas e suas obras, incluindo aquelas do próprio autor<sup>6</sup>.

No levantamento em campo afim não encontrei dissertações e teses de artistas que viessem a examinar o conjunto da própria obra. Constatei que prevalecem aquelas na esfera das poéticas visuais, usualmente nomeadas teórico/práticas, as quais objetivam o processo de concepção e de realização de uma obra nova, e a investigação de um fragmento da produção do artista como pano de fundo. Seguem-se três exemplos:

- Eduardo Kac (2003), *Telepresence and transgenic art*. Tese de Doutorado, University of Wales, orientador: Roy Ascott;
- Lygia Arcuri Eluf (1998), *Cor-estrutura: os campos da cor*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, orientadora: Regina Silveira. Publicada sob o título *Lygia Eluf*. (2004). São Paulo: Edusp;

---

<sup>5</sup> Ver, por exemplo, o Seminário Internacional ARTE\_PESQUISA: Inter-Relações, realizado em outubro de 2012 no Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, com textos publicados em *Ars*, (São Paulo), 2º semestre 2012, (9)20, pp. 74-146.

<sup>6</sup> Cf. Baltz, Lewis. (2012). Notes on *Park City, Texts*. Göttingen: Steidl, pp. 39-46.

– Philomène Longpré (2013), *Video screen, matrix of sensations: a multisensory approach to responsive video membranes*. Tese de Doutorado, Concordia University, orientador: Bill Vorn.

Nesse âmbito, saliento a pesquisa de Paulo Laurentiz a qual situa o pensamento artístico como uma triade cognitiva interdependente — "*insight*", operacionalização e avaliação", burilado e aplicado em *A holarquia do pensamento artístico* (1988). Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, orientadora: Lucia Santaella (publicada como *A holarquia do pensamento artístico* (1991), Campinas: Editora da Unicamp).

No Brasil, dissertações e teses em artes na categoria teórico/prática têm sido desenvolvidas extensivamente na Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo e no Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, entre outras instituições, a partir dos anos 1990. Uma delas, senão a primeira, conforme levantamento que efetuei, é a de Antônio Carlos Silva D'Ávila (1987), *Anatomia da imagem fotográfica* (Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, orientador: Eduardo Peñuela Cañizal). Registre-se que a apresentação do conjunto da obra, seja de criação ou de pesquisa, é usual na livre-docência, por exemplo, Boris Kossoy (2000), *Dicionário histórico de fotógrafos e do ofício fotográfico no Brasil (1840–1910)* (Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo).

Destaco que há alguns estudos acadêmicos abordando aspectos da minha obra, a saber:

- Ronaldo Entler (2000). Acaso na construção da obra: Carlos Fadon Vicente, *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, pp. 106-113, orientador: Julio Plaza;
- Daniel Ribeiro Cardoso (2003). *[arte / comunicação]: processos de criação com meios digitais*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pp. 52-102, 113-128, orientadora: Cecilia Almeida Salles;
- Rosane Pedroza de Andrade (2011). La figure du féminin de Carlos Fadon Vicente, *La construction et la déconstruction du regard sur les corps exotiques brésiliens du XIX siècle à nos jours*. Tese de Doutorado, Université Paris 8 — Vincennes à Saint-Denis, pp. 281-290, orientador: François Soulages;
- Daniela Maura Ribeiro da Silva (2015). Carlos Fadon Vicente: Fotografia e ARTTE, *A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção: Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente*. Tese de Doutorado, pp. 214-343. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, orientador: Marcos Antônio da Silva.

Outrossim, não se fez o cotejo de abordagens em dissertações e teses em campo afim, cuja natureza teórico/prática se afasta das preocupações desta tese, como pude verificar em consultas efetuadas nas bibliotecas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo e do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

## 7. Metodologia de análise, pressupostos e alcance do estudo

A dual condição de ser produtor de obras e de ideias informa o processo de análise, marca o conjunto da obra e está na raiz de seu estudo crítico.

A configuração da metodologia tem nos bastidores um conjunto de pressupostos, envolvendo, entre outros: os conceitos pertinentes à fotografia, à *media art* e, em particular, à imagem digital; os procedimentos de formulação de projetos; os modos de edição e de montagem de ensaios; e a caracterização da temática das obras.

Animada por uma visão retrospectiva, a metodologia de pesquisa compreende a sistematização estética e conceitual do conjunto da obra, além de quatro instâncias de análise, por vezes entremeadas, a saber:

- a) contextual, abordando a gênese e formulação da obra, e a inserção no conjunto da produção;
- b) formal, considerando os elementos estéticos e conceituais constituintes da obra;
- c) relacional, cobrindo as interconexões gerais e particulares entre ideias, obras e imagens;
- d) tecnológica, em segundo plano, examinando os fatores técnicos como contribuintes aos valores estéticos e conceituais.

O *corpus* da obra, extenso e complexo, indica a conveniência de um recorte cujo critério evidentemente reflete uma decisão pessoal. Trata-se de estabelecer um elenco julgado representativo de obras e imagens ao qual se aplicará a metodologia de análise. Nesse sentido, sublinho a função aditiva do apêndice D – Documentação digital, tanto para aumentar quantidade de imagens constante na tese em papel, como para o leitor conhecer as obras antes da análise e através da análise.

Destaco algumas condições de contorno do estudo: a matriz da análise, estética e conceitual, tem por raiz os processos de concepção e de realização da obra — ou mais simplesmente, a elaboração da obra. Fica excluída a justificação e o julgamento de valor de imagens e de obras e, por certo, sua mera adjetivação.

Ressalto que há, por assim dizer, uma dimensão arqueológica na análise retrospectiva, a qual tanto observa o nascimento e o entorno da obra, como observa o efeito da passagem do tempo no entendimento objetivo e subjetivo da obra.

A interpretação das imagens, quando aplicável, se atém ao visível fotográfico, campo da iconografia e, quando for julgado pertinente, incursiona ou, a rigor, especula sobre o não-visível, terreno da iconologia.

## 8. Organização da tese

Afora esta introdução, a presente tese compreende seis capítulos, bibliografia e quatro apêndices resumidos na sequência. Este arranjo teve, em particular, o benefício da participação nas Jornadas de Doutorado em Artes Visuais da Universidade de Évora.

O capítulo inicial, autor e obra, contém um breve histórico da minha trajetória, traçando a educação formal e a experiência profissional, percorrendo sobre a formação das referências culturais, e expondo a gênese da atividade artística. Segue descrevendo os caminhos do aprendizado em fotografia e *media art*, das atividades docentes, e dos primeiros passos na criação de obras e textos. Por fim, o conjunto da produção é referido através de cronologia e temática geral.

A apresentação dos fundamentos da criação em fotografia constitui o segundo capítulo, cobrindo as características gerais e *modus operandi* da criação e pesquisa artística. Depois são listados os elementos-chave da expressão fotográfica, explanada a fotografia como sistema de representação, e introduzido, com exemplos, o conceito de ensaio. Na continuação, são vistas questões estéticas e conceituais, entre elas, a cobertura temática, a metarrepresentação, o problema da composição, os ecos da colagem e montagem, a aproximação à edição de imagens, e sublinhada a vinculação entre técnica e estética.

Aspectos da criação em *media art* e outros meios compõem o terceiro capítulo, no qual é examinada a atuação em distintas frentes, a saber, audiovisual, imagem digital, telecomunicações e hipermídia, bem como outros ramos das artes visuais. São delimitados o processo de criação e pesquisa específicos, apresentadas e ilustradas obras feitas nesse meios com a fotografia e através da fotografia, além de apontar as ligações no conjunto da obra.

O quarto capítulo concentra a análise das obras, feita conforme a metodologia estabelecida, contemplando principalmente as obras fotográficas e apontando as ligações e reciprocidades no



conjunto da obra, ressaltando que algumas análises foram antecipadas nos dois capítulos anteriores, envolvendo diversos meios de expressão. Cabe aqui listar as obras consideradas capitais em: fotografia, *A imagem da fotografia*, *Avenida Paulista*, *Entradas*, *Diários*, *Duetos*, *Medium*, *Noturnos*, *Outdoor Mulher*, *Places*, *Placesx* e *SP/SP*; hipermídia, *Dolores* e *LAPIS/X REDUX*; imagem digital, *Cahiers*, *OPUS*, *Passagem* e *Vectors*; telecomunicações, *Natureza Morta – ao Vivo* e *SSTV 1*; além de outros ramos das artes visuais, com colagens e livros de artista.

O quinto capítulo, Entre-realidades, reflete, de um lado, sobre a ambivalente dualidade da realidade interior e exterior relativamente ao autor, por outro, repassa a complexidade e as implicações da trama de obras e ideias.

A conclusão, sexto capítulo, condensa a dinâmica e o percurso da tese, salienta a relação entre texto e imagem, sintetiza as questões estéticas e conceituais que delimitam a tríade criação – pesquisa – reflexão artística, e religa o fim e o princípio deste estudo.

Em função do objeto de estudo, a bibliografia foi organizada em três partes. As duas primeiras, diretamente relacionada e contextual, designam as leituras interdisciplinares que contribuíram para a elaboração da tese e informaram meu percurso de criação e investigação ao longo do tempo. A terceira, complementar, relaciona a bibliografia sobre o autor e aquela produzida pelo autor.

Os apêndices oferecem uma série de informações complementares, a saber: em A, Biografia, detalhando linhas de atuação, exposições e coleções, palestras e atividades docentes; em B, Resumo das obras, obedecendo a cronologia, contém uma descrição resumida e ilustrada de aproximadamente uma centena de obras; em C, Seleção de textos, consta um apanhado de escritos sobre obras e questões relativas aos meios de criação, e um conjunto de textos extraídos da fortuna crítica; em D, Documentação digital, tem-se um leque de dados mais amplo daquele possível numa tese em papel, incluindo obras, imagens e textos, gravada num CD de dados sob a forma de um *website*, cuja consulta requer tão somente um *browser*, por exemplo, Chrome, Explorer, Firefox, Opera e Safari.

## 9. Normas

Esta tese, escrita em português do Brasil, adotou a norma bibliográfica da American Psychological Association (APA) e observou as normas de formatação constantes da Proposta de Plano de Melhoria do 3.º Ciclo, Universidade de Évora, disponível em <[gdoc.uevora.pt/429772](http://gdoc.uevora.pt/429772)>.

## I. Autor e obra

### I.1. Autor: um breve histórico

Iniciei a atividade em fotografia como forma de expressão artística em abril de 1975, beirando os 30 anos, levado por questões existenciais e sucedendo a um curto interlúdio com a poesia. Essa escolha derivou de uma atração particular pela representação fotográfica e tem como pano de fundo uma crescente presença da fotografia como caminho de expressão, por vezes denominada "fotografia de autor". Cumpre acrescentar uma breve referência ao histórico familiar: a prática do desenho pelo avô materno e pela mãe e irmã; a fotografia dita amadora pelo avô materno, pai e irmão.

A fotografia como meio de expressão teve forte impulso a partir dos anos 1970, especialmente na Europa e nas Américas<sup>7</sup>, fato manifesto em eventos, exposições, publicações e cursos. Uma movimentação cujas raízes remontam às mudanças culturais, políticas e sociais despertadas nos anos 1960. Trata-se também de um tempo em que a televisão ascendeu, progressivamente, como meio de comunicação predominante, seja como entretenimento, seja como jornalismo. Além disso, há que considerar a presença cumulativa das reportagens fotográficas nas revistas ilustradas; para citar um exemplo significativo, tem-se a *Life*, publicada semanalmente de 1936 a 1972. Em particular, no Brasil a expansão da fotografia nos anos 1970 tanto na vertente "documentária" como "artística", não demonstrou vínculos explícitos com a chamada fotografia moderna nem denotou conexão com o movimento foto-clube, que tiveram seu período áureo nos anos 1940 a 1960.

A trajetória da fotografia no Brasil merece uma breve citação. Tome-se a descoberta isolada por Hercules Florence, em 1833, trazida à baila nos anos 1970. Ausente no movimento modernista, especificamente na Semana de Arte Moderna em 1922, ficando por muito tempo apartada das artes visuais — diga-se a propósito, uma situação quase oposta à que se passou no México. Ao longo do tempo esteve vinculada essencialmente ao retrato e à paisagem, compondo em alguma medida a imagem do país, e refletindo a combinação de etnias e a variedade de cenários naturais e construídos — como exemplos característicos, tem-se as mostras itinerantes: *Brasil: cenários e personagens* (1989) e *Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação* (2012–2014). Dentre as revistas ilustradas, atuando como balizas estéticas e ideológicas do imaginário coletivo brasileiro, destacaram-se *O Cruzeiro* (1928–1975), *Manchete* (1952–2000) e *Realidade* (1966–1976).

---

<sup>7</sup> Cf., por exemplo, Baltz, Lewis. (2012). American photography in the 1970s: too old to rock, too young to die, *Texts*. Göttingen: Steidl, pp. 47-75.

Muito embora minha atração pela representação fotográfica não tenha tido um artista como eleito e um movimento como modelo, de algum modo ela reflete uma discreta admiração pela multiplicidade de abordagens e pela pluralidade de manifestações ao longo da história da fotografia — a exemplo de Donald McCullin, Duane Michals, Eugène Atget, László Moholy-Nagy, Lee Friedlander, Ralph Gibson, W. Eugene Smith, entre outros. Por certo, foram capitais na formação de referências<sup>8</sup> as revistas de fotografia *Camera* (Lucerna; Allan Porter, editor 1965–1981) e de *design* gráfico *Graphis* (Zurique; Walter Herdeg, editor 1948–1986). Em complemento, cito o benefício de visitar, nos EUA e no México, as principais exposições comemorativas dos 150 anos da fotografia, e ainda a experiência museológica (Curatorial Praticum, Department of Photography) no Art Institute of Chicago em 1989. Além disso, o cabedal de referências envolveu inúmeros autores, entre eles, Annateresa Fabris, Arlindo Machado, Boris Kossoy, Claudia Giannetti, Eduardo Kac, Gisèle Freund, Joan Fontcuberta, John Szarkowski, Pedro Miguel Frade, Vilém Flusser, Wassily Kandinsky, e, por certo, diferentes compêndios de história da fotografia.

O interesse em conhecer tanto o discurso da fotografia e sobre a fotografia, por assim dizer, como a sua posição no mundo das imagens conduziram à opção pela educação formal em artes, a saber, a Licenciatura em Artes Plásticas, primeiro na Fundação Armando Alvares Penteado, 1976–1977, curso inconcluso, e depois na Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1979–1982. Contrariando possivelmente o senso comum, a inclinação pelo duo análise e síntese explica em parte a minha primeira graduação, Engenharia Civil, especialidade Estruturas, Escola Politécnica, Universidade de São Paulo, 1964–1968, cuja ênfase situa-se na modelagem matemática e na abstração espacial. O curso médio, ginásio e colégio, foi efetivado no Instituto Mackenzie, São Paulo, 1957–1963.

Em paralelo, menciono a natureza interdisciplinar da atividade profissional no período 1968–1981, abarcando planejamento e gerenciamento de projetos, sistemas de informação e comunicação empresarial, em empresa de engenharia de projetos multidisciplinar, Promon Engenharia, São Paulo. Por outro lado, indico a amplitude da formação complementar, a exemplo da extensão universitária em Astronomia e Astrofísica, Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas, Universidade de São Paulo, em 1982.

Ciente dos limites do entorno brasileiro para criação e pesquisa em *media art*, busquei ampliar e aprofundar meus conhecimentos através de um mestrado em artes na School of the Art Institute of

---

<sup>8</sup> Penso que a formação de referências envolve a elaboração de conhecimentos e valores, um processo naturalmente longo, e que não se reduz a uma junção de influências.

Chicago, 1988–1990. Ali desenvolvi um programa de estudos centrado em arte e tecnologia, tendo por áreas de concentração a imagem digital e a fotografia, e com estudos adicionais em telecomunicações.

A partir de 1982, como profissional autônomo, realizei fotografias com fins institucionais para escritórios de arquitetura e empresas de engenharia de projeto, e prestei serviços técnicos de consultoria sobre acervos de imagens, por exemplo, a concepção e a implementação do banco de dados e site para a Coleção Pirelli / MASP de Fotografia, com a participação de Anna Carboncini, e, em colaboração com J. Henrique Lorca, a implementação do Laboratório Digital, Divisão de Iconografia e Museus, Prefeitura Municipal de São Paulo.

Resumidamente, quanto à formação das primeiras camadas do repertório cultural<sup>9</sup> a partir das telecomunicações, primeiro, o rádio na sala de estar — com seu hipnótico indicador de sintonia, chamado "olho mágico" — com noticiários e recitais de música, em particular, a simulação humorística de uma estação, a *PRK-30*, Rádio Nacional<sup>10</sup>. Segundo, destaco especialmente a contribuição da televisão, que assisti desde criança e que coincide com a sua implantação no Brasil nos anos 1950 com a PRF3 – TV Tupi. Dentre a programação inicial, recordo, além de desenhos animados estrangeiros, *Falcão Negro* (aventura), *Flash Gordon* (ficção científica), *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (infantil, obra de Monteiro Lobato), *Repórter Esso* (noticiário), *TV de Vanguarda* (teatro), e bem mais adiante, *The Twilight Zone* (mistério), *The Prisoner* (aventura), *Star Trek* (ficção científica).

Minhas primeiras leituras incluíram Arthur Conan Doyle, Julio Verne, Monteiro Lobato, e uma teia que iria futuramente mesclar Arthur Clarke, Carl Sagan, Carl G. Jung, Fernando Pessoa, Italo Calvino, João Guimarães Rosa, Jorge Luis Borges, Julio Cortazar, Machado de Assis, Mircea Eliade, Nelson Rodrigues, Pierre Francastel, Rudolph Arnheim, Umberto Eco, entre outros.

Na composição dessas referências culturais, houve uma progressiva e catalisadora contribuição do cinema — afora a experiência da sala em si — com os filmes de Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa, Andrei Tarkovsky, Andrzej Wajda, Billy Wilder, Carlos Saura, Eduardo Coutinho, Ettore Scola, Federico Fellini, Francis Ford Coppola, François Truffaut, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, John Ford, John Houston, Martin Scorsese, Michelangelo Antonioni, Peter Greenaway, Roberto Rossellini, Roman Polanski, Stanley Kubrick, Werner Herzog, Woody Allen, entre outros diretores.

Componentes relevantes da bagagem cultural, e certamente da memória afetiva, derivaram da frequência, ao longo da vida, a espetáculos de teatro e de ópera, a apresentações de dança e de

---

<sup>9</sup> Algo que vim a compreender melhor em Damásio, António R. (2000). *A consciência ampliada, O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 251-257.

<sup>10</sup> Cf. Perdigão, Paulo. (2003). *No ar: PRK-30*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

música erudita, e a mostras de arte e de *design*. São muitas as referências que poderia relatar: cito apenas dois artistas, Edward Hopper e Paul Cézanne, e as mostras relativas às vanguardas artísticas do início século XX e, em especial, ao ideário da Bauhaus, lembradas quando com frequência percorria as galerias do Art Institute of Chicago, no período 1988–1990.

Em suma, essa constelação de formas de representação traduz-se na iluminação de múltiplos imaginários.

## I.2. Autor: caminhos do aprendizado

Operacionalmente, o aprendizado fotográfico teve por base uma câmera reflex de pequeno formato (filme 135/24x36 mm), começando com Pentax Spotmatic F, depois Nikon F2 e F3, Leica R3, e que foi alavancado pela consulta a manuais fotográficos, tais como o *Life library of photography* (Time-Life), e teve a bagagem cultural como retaguarda estética. Seguiu-se um curso de fotografia, no segundo semestre de 1975, ministrado por Claudia Andujar e Roger Bester (Museu de Arte de São Paulo), e nessa toada algumas oficinas, com Eduardo Castanho, São Paulo, em 1979 e 1981, com Andreas Müller-Pohle (Instituto Goethe / Museu da Imagem e do Som, São Paulo), em 1986, e com Verena von Gagern (Instituto Goethe), em 1987. Por opção estética, em 1981, adicionei a fotografia de revelação instantânea (Polaroid SX-70) e, em 1982, acrescentei o médio formato (filme 120/6x6 cm), começando com a Hasselblad Super Wide. Indico alguns objetivos aí implícitos, a saber, explorar a composição no quadrado, a retroalimentação imediata da criação-produção com a fotografia instantânea e a quantidade potencial de informação propiciada pelo filme em médio formato. Em 1983, instalei um laboratório doméstico para processamento de filmes e papeis em preto e branco, há muito tempo reduzido ao processamento de filmes dada a escassez e o custo proibitivo de papeis fotográficos e químicos correlatos.

A prática da fotografia de base eletrônica iniciou-se em 1988 quando, em Chicago, estava em voga a terminologia *electronic still photography* e *still video recording*, depois *digital imaging* e, mais tarde, *digital photography*. O adjetivo digital se prende à generalização da forma de registro, processamento, armazenamento, transmissão e utilização da imagem, e presumo ainda pelo apelo à novidade, uma vez que o adjetivo eletrônica já era de uso corriqueiro. Desde então, ela vem sendo aplicada a diferentes obras, e também vinculada a atividades paralelas de pesquisa e docência em fotografia e *media art*.

Adotei desde cedo o ensaio fotográfico como o formato preferencial das obras, dirigido muitas vezes para o livro de imagens — a sina da fotografia sempre me pareceu ser a multiplicação e a difusão de ideias — e como um feito paralelo, a exposição. O cultivo desse arranjo, uma peculiar aproximação à "narrativa visual", conduziu adiante à exploração do audiovisual fotográfico e, tempos depois, migrou para a hipermídia.

*Arteônica: o uso criativo de meios eletrônicos nas arte*<sup>11</sup>, exposição emblemática organizada por Waldemar Cordeiro em 1971 na Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, sem dúvida, contribuiu para semear a arte eletrônica no repertório cultural. Nesse sentido, meu interesse pela computação gráfica como meio de representação visual remonta à segunda metade dos anos 1970, precipitado pelo contato com sistemas de projeto assistidos por computador (CAD, *computer aided design*) numa demonstração presenciada na Promon Engenharia, São Paulo. Sublinho ser um interesse norteado, especialmente, pela perspectiva de combinar elementos da esfera concreta, via fotografia, com a virtual, via imagem sintética. Esta ideia só ganharia vida em 1985, com a decisiva colaboração de Carlos Freitas e Klaus Köster, profissionais atuantes na Palette Imagem Eletrônica, São Paulo, e materializada em *Passagem* (1986).

Ainda em 1985, delinee o projeto *ARTTE*, visando sistematizar a criação e a pesquisa em torno das poéticas advindas da sinergia entre arte e tecnologia. À maneira de um guarda-chuva, abriga as questões estéticas e conceituais relativas a concepção, a realização, a percepção e a disseminação de obras em *media art* (à época usava-se a denominação arte eletrônica) e, desde então, resulta em obras e textos. Em consonância, participei em 1987 da fundação do IPAT, Instituto de Pesquisa em Arte e Tecnologia, São Paulo, extinto dois anos depois.

A possibilidade de produzir obras com recursos das telecomunicações aconteceu em 1987, graças à intermediação do amigo, artista e pesquisador Paulo Laurentiz, São Paulo. O uso da hipermídia foi empreendido em 1993 para amparar as obras audiovisuais de cunho interativo, concebidas para o evento *Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos*, Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo, 1994.

---

<sup>11</sup> Uma das mostras pioneiras de arte e tecnologia, foi revisitada na exposição e respectivo catálogo Museu de Arte Brasileira. (2010). *Tékhnē*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado. O papel de Waldemar Cordeiro como artista e pensador pode ser conhecido, por exemplo, em: Cordeiro, Waldemar. (1972). *Arteônica*. São Paulo: Editora das Américas, Edusp; em Museu de Arte Contemporânea. (1986). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão* [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo; Fabris, Annateresa. (1997). Cordeiro: computer art pioneer, *Leonardo* (Cambridge, EUA), (30)1, pp. 27-31; na exposição retrospectiva Waldemar Cordeiro: Fantasia Exata, Itaú Cultural, São Paulo, 2013 e Itaú Cultural. (2014). *Waldemar Cordeiro: fantasia exata* [Catálogo]. São Paulo: Itaú Cultural.

Listo ainda, entre os aportes conquistados, a bolsa da Capes, Ministério da Educação, Brasil, 1988–1990, que suportou o programa de estudos de mestrado; a *Bolsa Vitae de Artes*, Brasil, em 1996 na modalidade Artes Plásticas, que permitiu o desenvolvimento do projeto *OPUS*, relativo à intercriação de imagens digitais numa parceria humano e computador, incluindo a aquisição de um primeiro computador, e, em 1998, a *Bolsa Virtuose*, Ministério da Cultura, Brasil, para especialização no exterior, realizada no STAR – Science, Technology and Art Research Group, University of Plymouth, Inglaterra, e que propiciou a formulação e a implementação do projeto *LAPIS/X*. Recebi, em 2009, o prêmio *Hors Concours* pelo conjunto da obra em arte digital, por ocasião do 8º Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia, Instituto Sergio Motta, São Paulo. Em 2017 fui agraciado com o Leonardo Pioneer Award, concedido por Leonardo/The International Society for the Arts, Science and Technology, EUA.

A estreia nas atividades didáticas deu-se em abril de 1985, ao oferecer, conjuntamente com os colegas Eduardo Castanho e Gal Oppido, oficinas gratuitas sobre projeto e ensaio fotográfico, chamadas *Contatos Fotográficos*, inicialmente no Museu da Imagem e do Som, São Paulo e depois no escritório de Ricardo Ohtake. Seguiu-se a colaboração a Frank Barsotti, em 1989, na disciplina de graduação *Electronic Imaging for Photographers*, School of the Art Institute of Chicago. Desde então, o ensaio fotográfico e a imagem digital têm sido as duas principais linhas de atuação como docente, organizando e ministrando cursos em diferentes formatos e instituições. A destacar, a pioneira introdução em 1994 de cursos de fotografia digital no Brasil, com ênfase nos conceitos fundadores e na retificação da metodologia de trabalho, em parceria com J. Henrique Lorca, primeiro no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, São Paulo e depois na Escola de Fotografia, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo.

Em fotografia, a primeira mostra coletiva foi *Grande São Paulo*, Museu de Arte de São Paulo, 1976, e a primeira exposição individual foi *Refletir*, Museu de Arte de São Paulo, 1980. Com *media art*, em imagem digital, a primeira exposição individual foi *Passagem*, Museu de Arte de São Paulo, 1986; em telecomunicações deu-se no evento *Intercities: São Paulo/Pittsburgh*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1988, com a obra *Natureza Morta – ao Vivo*.

Sob a forma de textos e apresentações, as reflexões sobre as obras e os recursos expressivos envolvidos ganharam força nos anos 1990. Serviram especialmente para o registro do pensamento acerca de obras e para o relato de ideias, em particular, no campo da experimentação estética e da especulação conceitual. Referem-se, entre outros tópicos, aos trabalhos exploratórios em imagem digital e em telecomunicações, às questões acerca da parceria humano-máquina e às relações entre fotografia e eletrônica. Tal como as atividades didáticas, essas reflexões se entrelaçam com a obra

artística. Por fim, as exposições, coleções, apresentações, publicações, atividades docentes, entre outras informações, são detalhadas no apêndice A – Biografia.

Essencial na expansão das referências culturais, afora o debate acerca das obras, tem sido o diálogo com artistas, pesquisadores, professores e teóricos, entre eles, Anna Barros, Anna Carboncini, Annateresa Fabris, Antonio Carlos D'Ávila, Antonio Saggese, Arlindo Machado, Barbara Crane, Boris Kossoy, Carlos Freitas, Claudia Giannetti, Clélia Mello, Colin Westerbeck, Daniel Cardoso, Daniela Kutschat, Donato Chiarella, Edith Derdyk, Eduardo Castanho, Eduardo Kac, Estela Sahm, Fernando Chaves, Frank Barsotti, Gal Oppido, Joan Truckenbrod, J. Henrique Lorca, Julio Plaza, Laura Gonzalez Flores, Luiz Duva, Lygia Eluf, Michael Alves de Lima, Otavio Donasci, Paulo e Silvia Laurentiz, Rejane Cantoni, Ronaldo Entler, Sandra Binion, Walter Zanini, Zé De Boni.

### I.3. Obra

Para os fins deste estudo decidi organizar o conjunto da obra artística em quatro campos, a saber, fotografia, *media art*, audiovisual e outros ramos das artes visuais. Trata-se de uma taxonomia empírica e não estanque, apoiada no mais das vezes na natureza do meio de expressão predominante e não considerando um peculiar formato da obra ou uma técnica em especial. A existência de obras híbridas e as influências entre obras serão apontadas sempre que for oportuno e pertinente.

Englobando aproximadamente uma centena de obras, segue-se uma cronologia feita em ordem crescente de data. Para fins de referência, uma breve descrição de cada uma delas encontra-se no apêndice B – Resumo das obras.

#### I.3.1. Cronologia

##### I.3.1.1. Fotografia

*TVe* (1975)

*(ambiente próprio)* (1975)

*Refletir* (1975–1979)

*Autorrepresentação* (1975–presente)

*Retratos* (1975–presente)

*6* (1976)



*IR* (1976)  
*zzzt!* (1978)  
*Outdoor Mulher* (1979–2008)  
*Veracidade* (1981)  
*São Polaroides* (1981–1996)  
*Quina* (1981)  
*R* (1981)  
*Salão Moreira* (1981)  
*6v* (1982)  
*Quatro* (1982)  
*Observatório* (1982–1985)  
*Avenida Paulista* (1983–2015)  
*Entradas* (1984–2014)  
*Avenida Paulista + São Polaroides* (1985)  
*Revisão* (1985–1986)  
*Interiores* (1985–1987)  
*Entreato* (1985–1987)  
*Noturnos* (1987–2013)  
*Águas I* (1987)  
*Águas II* (1987)  
*Tempo* (1987)  
*Ano Novo* (1987)  
*Espaço-Tempo* (1987)  
*Places* (1988–1990)  
*Placesx* (1989–1990)  
*Passo Doble* (1990)  
*Diários / In Loco* (1990–1999)  
*[4x2]* (1991)  
*Medium* (1991–2000)  
*Nove de Julho* (1992–1994)  
*BH 24 horas* (1993)  
*Diários / Estados* (1994–presente)  
*EU* (1994)

*Sete* (1995)  
*a.k.a.* (1995)  
*xy* (1995)  
*(em) linha* (1996)  
*Trincas* (1996)  
*SP/SP [30 nov 97]* (1997)  
*SP/SP* (1997)  
*A imagem da fotografia* (1999)  
*Diários / In Extremis* (2002–2003)  
*Duetos* (2005–2015)  
*Diários / Sinais* (2007–2015)  
*Bom Retiro: caminhos do Hangul* (2008)  
*códice* (2009)  
*Nihil Obstat ou Auriverde* (2010)  
*Toccata* (2010)  
*Diários / Compendium* (2011–presente)  
*Vortex* (2013–presente)  
*38° 34' N, 7° 54' W* (2014)  
*Aliança* (2015–presente)

### I.3.1.2. *Media art*

– imagem digital

*Passagem* (1986)  
*Alfa* (1988)  
*Cahiers* (1988–1989)  
*Vectors* (1989–1990)  
*Scherzo* (1989–1990)  
*Rotator* (1992)  
*Vestiges* (1993–1994)  
*OPUS* (1996–1997)  
*CHO* (1996–1999)  
*lapx* (1999–2000)

*imagex* (2000–2009)

*cx* (2010–2015)

*tx* (2015–presente)

– telecomunicações

*SSTV 1* (1987)

*Natureza Morta – ao Vivo* (1988)

*Dupla Face* (1988)

*Three-City Link* (1989) [autoria em colaboração]

*Sem título* [obras isoladas diversas] (1989–1996)

*Earth Day Impromptu* (1990) [autoria em colaboração]

*Telage* (1994)

– hipermídia

*Conjunto Oito* (1994)

*LAPIS/X REDUX* (1999–2009)

*Dolores* (2003–2009)

*AVA* (2013)

### I.3.1.3. Audiovisual

– fotografia

*Outdoor Mulher* (1982)

*Ah!* (1982)

*Satélite* (1982)

*Luz Alta* (1987)

– filme

*7 super8* (1982)

– vídeo

*7super82* (2008)

### I.3.1.4. Artes visuais – outros ramos

*Sem título* (1976) [estudo, cor]

*Sem título* (1976) [estudo, desenho]

*Sem título* (1976) [estudo, colagem]

*desenho – realidade* (1976) [objeto]  
*O lugar do coração* (1979) [livro de artista]  
*Magritte: image & magie* (1981) [estudo, composição]  
*quadri-* (1981) [livro de artista]  
*tesoura, estudo* (1981) [livro de artista]  
*Madame Cézanne* (1982) [estudo, colagem e montagem]  
*Sem título* (1985) [série, colagem]  
*Sem título* (1987) [livro de artista]  
*Frames* (1989) [holograma]  
*Sem título* (2016) [série, colagem]

### I.3.2. Temática geral

O conjunto da obra compreende um leque relativamente diversificado de temas, a serem abordados em detalhe mais adiante. De modo geral, o substrato temático está concentrado na paisagem urbana e na metalinguagem, particularmente em fotografia, e no *status* da representação visual, especialmente em *media art*.

A predominância do ambiente urbano tem duas motivações principais, a saber, o acirramento da urbanização como uma aguda questão contemporânea e a circunstância de ter vivido a maior parte do tempo próximo ao centro da cidade de São Paulo, e que historicamente é o espaço principal das transformações citadinas.

### I.3.3. Obras latentes e projetos em aberto

O arquivo do artista, por assim dizer, porta um número desconhecido de obras latentes, especialmente em fotografia. Seriam ensaios em potencial cujas imagens, derivadas de cenários urbanos, estariam aguardando a (re)descoberta — figurativamente, corresponderia (re)ver um mosaico submerso.

Integra ainda esse acervo uma série de projetos em *media art* propostos a distintas instituições culturais e empresas, os quais, seguem como obras em aberto — *work in progress*. Parte deles pode ser consultada em <[http://www.fadon.com.br/ws\\_cfadon/documentacao.html](http://www.fadon.com.br/ws_cfadon/documentacao.html)>, acesso em 10 março 2016, e igualmente no apêndice D – Documentação digital.

## II. Fundamentos da criação e pesquisa em fotografia

### II.1. Características gerais

A conjugação experimentação e expressão, assim como a interligação, análise e retroalimentação podem ser tidas como características dominantes de minha criação e pesquisa artística<sup>12</sup>, um processo assíncrono que catalisa a elaboração de obras e ideias. Entrelaçadas na tríade criação — produção — reflexão, essas características espelham e informam meu referencial cultural, e erguem-se na combinação entre intuição e lógica, escapando à dicotomia emocional versus racional.

A economia de meios é uma característica suplementar e se manifesta na unidade e identidade do conjunto da obra, e é norteadada pelo balanço entre despojamento da forma e requinte da poética. Constitui-se também em meta a ser atingida na exploração dos recursos técnicos. Esta orientação indica, por assim dizer, um pensamento construtivista<sup>13</sup>.

É possível identificar a metodologia que se estabeleceu de forma gradativa no corpo da obra, mais propriamente o *modus operandi* de concepção e realização das obras, sem implicar num paradigma. Em linhas gerais, trata-se da formulação da obra como um projeto — motivado por uma inquietação ou uma percepção — lastreado numa poética, considerando um formato de apresentação e recorrendo a um procedimento técnico, sem restrição de porte e duração. Via de regra, o título é definido cedo, condensando, senão denotando, a diretriz estética e conceitual da obra. Obviamente a noção de projeto não equivale a uma camisa de força, comportando a imprecisão e a dúvida. Aliás, a própria dinâmica do seu desenvolvimento pressupõe a flexibilidade de rumo e a disposição para crítica e retroalimentação.

A realização do projeto segue no mais das vezes, sobretudo em fotografia, o formato de ensaio, definido como um conjunto aberto e articulado de imagens. Tomo a noção de "conjunto aberto" emprestada da matemática, um domínio no qual se permite, a qualquer tempo, encadear microtemas, acrescentar ou subtrair imagens, mantendo-se a sua unidade estética e conceitual; por articulado tomo a interligação entre imagens, por vezes numa configuração complexa, que trato como uma estrutura visual, e não tanto como uma sequência linear algo implícita na palavra série.

---

<sup>12</sup> Abordei anteriormente este assunto em *About experimentation and expression, Evanescent realities: works and ideas on electronic art*. (1997). *Leonardo* (Cambridge, EUA), (30)3, p. 203.

<sup>13</sup> Esta é uma referência direta ao Construtivismo russo, movimento de vanguarda baseado na exploração metódica das propriedades de materiais e de elementos pictóricos, e que teve fortes laços com a indústria. Esse movimento teve uma importante influência na arte brasileira, principalmente nos anos 1950 e 1960, conduzindo a múltiplos e diferentes resultados — no entanto, não tenho nenhuma relação com estes fatos.

Maleável, o ensaio assume diferentes arranjos narrativos, cujo gradiente abarca o livro de artista e o audiovisual em hipermídia, passando pelo desenho de uma exposição, e concretamente ostentar duração e porte variáveis.

Esta aproximação às noções de projeto e ensaio é estritamente pessoal<sup>14</sup>, não pretende ser original e tampouco exclusiva. Em particular, não me é estranho o sentido do termo ensaio nas artes cênicas, na ciência, no desenho, na literatura e na música<sup>15</sup>.

Adicionalmente, aplica-se ao ensaio um conceito transposto da *Gestalt*, qual seja, o conjunto das imagens é maior que a somatória das imagens isoladas. Por fim, um mesmo ensaio pode vir a compor mais de uma obra, e seu corolário, uma imagem pode servir a mais de um ensaio.

## II.2. Fotografia: elementos-chave

Seguem-se os elementos-chave que instruem o processo de criação e pesquisa em fotografia, assim como as questões estéticas e conceituais que permeiam as obras.

### II.2.1. Fotografia como sistema

O cerne da conjugação experimentação e expressão está em explorar os recursos pertinentes à fotografia em sua inserção histórico-cultural. Esclareço o significado dado aqui ao termo explorar: entender a natureza, estudar as características, conhecer os limites, estender e extrapolar as possibilidades, ou seja, trata-se de investigar e compreender.

Vejo a fotografia como um sistema de elaboração de realidades, adotando integralmente as formulações de Boris Kossoy<sup>16</sup> sobre os elementos constitutivos, o processo de construção da imagem e do mecanismo adjacente à sua interpretação. Destaco a proposição da fotografia como uma "segunda realidade" e a sua indivisível dualidade ontológica, ser documento — a partir de/sobre uma

---

<sup>14</sup> Abordei essas questões na Entrevista por Claudia Giannetti. (2014). In Giannetti, Claudia (ed.). *Cenários: de duetos e diários* [Catálogo]. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, pp. 21-27.

<sup>15</sup> A exemplo de Theodor W. Adorno. O ensaio como forma, Adorno, Theodor W. (1954/2009). *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, pp. 15-45, Pavis, Patrice. (1999). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, p. 129 e Sahm, Estela. (2012, julho/dezembro). O esboço como forma. *Revista de História da Arte e Arquitetura* (Campinas), (20), pp. 91-100.

<sup>16</sup> Seguindo uma ótica sociocultural e originadas nos anos 1970, elas são encontradas em Kossoy, Boris (2001). *Fundamentos teóricos, Fotografia e história*. (2ed rev). São Paulo: Ateliê Editorial, pp. 33-50 e em Kossoy, Boris. (1999). *Construção e desmontagem do signo fotográfico, Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, pp. 17-60. Acrescento que tive a incomum oportunidade de acompanhar e debater em parte essas formulações.

dada realidade, mas não seu equivalente — e ser criação, expressão de uma particular visão de mundo, necessariamente eivada de ficção.

Essa ambivalência tende, entretanto, a se dissolver ao se posicionar a fotografia no universo da imagem eletrônica — encaixada num rótulo genérico, "imagem digital" — no qual é possível, entre outras possibilidades, embarcar no hiper-realismo, estabelecer uma simulação do real, adentrar o reino da fantasia<sup>17</sup>.

Ademais, a conexão com a realidade se mostra singularmente complexa e mutante, tanto no plano estético como no plano conceitual — ao longo de sua trajetória, a fotografia tem sido tomada como espelho/cópia, interpretação/representação e fabricação/invenção — expandindo a visão de mundo e modificando o próprio conceito de fotografia. É lícito afirmar que a fotografia estampa todas estas facetas, embora em diferentes graus em função do particular modo de difusão e de recepção. Os intrincados liames entre realidade e fotografia tem traços simbióticos, seja induzindo sutilmente um ilusório super-realismo fotográfico, seja modelando silenciosamente uma maneira de objetivar a realidade. A complexidade e a pluralidade da fotografia como meio de comunicação e expressão projeta-se assim numa multiplicidade de abordagens e práticas, mantendo-a como permanente fonte de atração e debate.

## II.2.2. Imagem e representação fotográfica

A imagem fotográfica é a inescrutável resultante de um constructo — imagens-conceito mentais — materializada num registro visual 2D estático a partir de um espaço-tempo, um fragmento da realidade 4D circundante. Simbiótica do imaginário do autor-fotógrafo, ela é moldada por ações conscientes e intenções inconscientes<sup>18</sup>, e intermediada por um aparato tecnológico.

Trata-se de um processo que mescla determinação, ou seja, o exercício do livre arbítrio, e indeterminação, ou seja, a imposição do imprevisto. Além disso, a incidência da tecnologia, passiva ou ativa, "co-labora" na realização da imagem alçando-a assim à "co-autoria", uma associação nem sempre notada e mesmo creditada. Acrescente-se que a natureza da matriz fotográfica assim produzida pode ser tangível ou não-tangível e que sua base tecnológica pode ser química ou eletrônica.

---

<sup>17</sup> Minhas primeiras considerações sobre a transição da fotografia da base química para base eletrônica constam em A memória em risco / fotografia eletrônica: técnica, estética, ética. (1997, janeiro). *Neo* (São Paulo), revista em CD, (12), snp.

<sup>18</sup> Sobre essa articulação, ver Damásio, António R. (2000). A inconsciência e seus limites, Notas sobre a mente e o cérebro, *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 374-375, 401-409.

Sujeita por vezes às coincidências significativas, a representação fotográfica não raro (re)ordena elementos tomados da realidade, eventualmente díspares ou intercorrentes, em uma configuração que antes aparentemente inexistia ou não se atinava, configurando uma estrutura visual<sup>19</sup>. Uma narrativa das aparências e subordinada ao domínio da fantasmagoria, menos um espelho, uma janela<sup>20</sup> ou um biombo<sup>21</sup>, a imagem fotográfica é uma teatralização do visível e um arcano do não-visível — qual um palco do imaginário.

Não raro é o *insight* dessa configuração que orienta a composição da imagem, a qual, ato contínuo, influencia a contemplação/percepção da realidade circundante, à maneira de ouroboros.

Essa constatação é particularmente relevante quando se considera os principais substratos temáticos: a complexidade do panorama urbano com os componentes arquitetônicos e viários, os elementos gráficos da comunicação visual e da sinalização urbana, os personagens e os veículos; a televisão, cinética por natureza, convertida em imagem estática. Destaque-se ainda a representação da representação expressa na comunicação visual e deveras dominante no imaginário da televisão.

Enquanto o desenho e a pintura operam via síntese, a composição em fotografia se realiza por seleção e primordialmente pelo enquadramento<sup>22</sup>. Sua feitura, mais propriamente sua criação, tem uma proximidade com a carpintaria teatral. Nesse sentido, o papel do autor-fotógrafo não se afasta do diretor-montador, além de compartilhar uma terminologia, por exemplo, atuação, cena, cenário, direção, narrativa, personagem.

O teatro e a fotografia têm a encenação como um elemento chave da representação<sup>23</sup>, à modo de um artifício para estimular e aprofundar a compreensão da realidade interior e exterior. A propósito, lembro as palavras de Roland Barthes: "Não é, no entanto (parece-me), pela Pintura que a Fotografia participa na arte, é pelo Teatro."<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Sem implicar numa subordinação ao estruturalismo e ao pós-estruturalismo, o termo *estrutura* é empregado para designar uma configuração complexa, eventualmente combinando elementos abstratos e concretos, à maneira de uma constelação; outras vezes, associado aos qualificativos visual, audiovisual e hiperídia, é um substituto do termo narrativa, no sentido de indicar ligações multidimensionais, diferentemente da sequência linear comumente atribuída à narração.

<sup>20</sup> A metáfora da fotografia como espelho e janela pode ser vista em Szarkowski, John. (1978). *Mirrors and windows: American photography since 1960* [Catálogo]. New York: The Museum of Modern Art, pp. 11-25.

<sup>21</sup> "As imagens são mediações entre o homem e o mundo. [...] O seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombo." Flusser, Vilém. (1998). *Ensaio sobre fotografia: para uma filosofia da técnica* (ed rev). Lisboa: Relógio D'Água, p. 29.

<sup>22</sup> Cf., por exemplo, Szarkowski, John. (1966/2007). *The photographer's eye*. New York: The Museum of Modern Art, pp. 6, 9.

<sup>23</sup> Tome-se as fotografias com inspiração literária, ver, por exemplo, Bajac, Quentin (ed.). (1999). *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victorienne (1840-1880)*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.

<sup>24</sup> Cf. (1981). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, p. 52.



### II.2.3. Ensaio fotográfico: primeiros acordes

Dados de 1975, os ensaios inaugurais *TVe* e *(ambiente próprio)*, quando examinados em retrospecto revelam distintos traços precursores, patentes em obras subsequentes. A seguir, faço algumas observações, antecipando a etapa de análise (capítulo IV).

O ensaio *TVe* compreende uma única fotografia — a cópia contato de um filme em preto e branco. Trata-se de um mosaico de imagens da programação da televisão realizadas num curto intervalo de tempo. A temática da obra é a imagem televisiva como realidade em si, e expõe a questão da representação da representação — aliás condensada em seu título ambíguo, a contração da sigla da televisão com a terceira pessoa singular do presente do verbo ver. Foi apresentada na exposição coletiva *Grande São Paulo*, Museu de Arte de São Paulo, 1976.



Fig. 2. *TVe*, fotografia, gelatina/prata, 1975, 30 x 24 cm [F 0034]

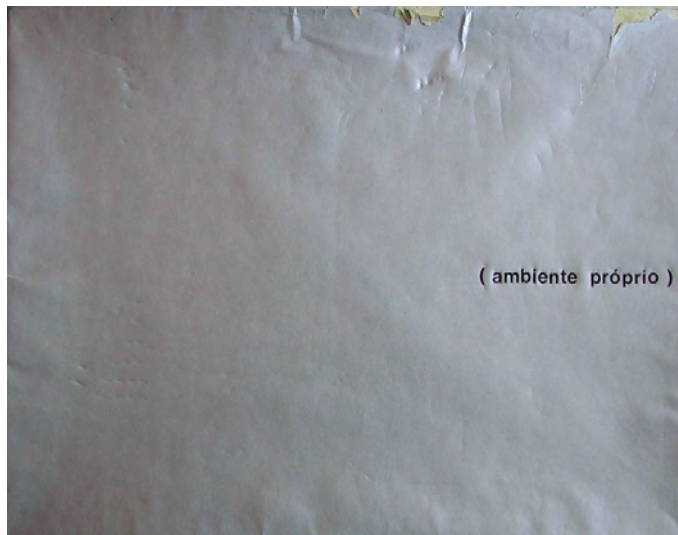


Fig. 3. *(ambiente próximo)*, livro de artista, 1975, 22 x 29 x 1 cm



Fig. 4 e 5. *(ambiente próximo)*, n.º 2 e n.º 13, fotografia, gelatina/prata, 1975, 18 x 24 cm [F 0024-11]



Fig. 6 e 7. *(ambiente próximo)*, n.º 5 e n.º 11, fotografia, gelatina/prata, 1975, 18 x 24 cm [F 0025-19, 20] [F 0024-07]

Em *TVe*, o binômio determinação e indeterminação conduz o processo generativo, no caso, o registro de uma cena no fluxo da programação e a imprevisibilidade dessa mesma programação, respectivamente. Considero o "filme como imagem", mais precisamente a película fotográfica (exceto a chapa), como a imagem formada por uma sequência de quadros<sup>25</sup>, esse conjunto de imagens constitui uma estrutura ou "narrativa" visual, uma formulação que ecoa o movimento incessante das imagens da televisão e condensado numa montagem cinematográfica.

A cópia contato é um procedimento característico da fotografia de base química, e equivale ao registro visual do *modus operandi* do fotógrafo<sup>26</sup>. Funcionando como um *story board a posteriori*, praticamente desapareceu na fotografia de base eletrônica, agravado ainda pela fácil, senão convidativa eliminação da imagem, "deletar" no linguajar corrente.

O ensaio (*ambiente próprio*) compreende uma sequência de treze imagens derivadas da cena urbana, por exemplo, cartazes, edificações, pessoas, sinalizações, e apresenta uma temática fluida e imprecisa. A sintaxe visual filia-se à colagem e montagem, e subentende uma narrativa circular. Conformando uma crônica do "espaço próximo", à maneira de um diário, o ensaio é apresentado como um livro de artista em exemplar único. O título e sua grafia, letras minúsculas entre parêntesis, indicam a diretriz introspectiva do ensaio e a cor prateada remete à matéria prima da fotografia.

Comparativamente, em termos de concepção e criação, a edição das imagens em *TVe* é feita na câmera e recorre à memória imediata, já em (*ambiente próprio*) a edição ocorre fora da câmera, ou seja, a partir do arquivo do artista, e assim lida com a recuperação da memória.

### II.3. Questões estéticas e conceituais

Relato a seguir as questões estéticas e conceituais que servem à experimentação e à expressão fotográfica, e os recursos técnicos componentes do processo de criação e pesquisa. Sem serem mutuamente excludentes ou visarem uma classificação, se fazem acompanhar por referências a obras representativas.

---

<sup>25</sup> O termo "quadro" parece-me mais adequado que "pose" ou "fotograma", usuais no jargão fotográfico.

<sup>26</sup> Ver, por exemplo, Luben, Kristen (ed.). (2014). *Magnum contact sheets. International Center of Photography exhibition catalog*. New York: Thames and Hudson.

### II.3.1. Campo temático

Multifacetada, a temática das obras abrange um leque de interesses e preocupações a seguir resumidos. Nesse sentido, nada impede que uma obra possa ter uma temática múltipla.

#### II.3.1.1. Paisagem urbana

A paisagem urbana tem presença marcante com sua teia de ambientes, atividades, edificações, elementos gráficos, fluxos materiais e virtuais, logradouros e personagens. A metrópole São Paulo é o principal espaço<sup>27</sup>, entre outros motivos, por ser a cidade de nascimento e de residência. Outras localidades têm uma participação menor, por exemplo, *BH 24 horas* e *38° 34' N, 7° 54' W*, foram ambientados em Belo Horizonte e Évora, respectivamente.

O lugar como cenário urbano é em si uma questão elusiva<sup>28</sup> e como tal constitui-se no fio condutor de parte da obra, formando um substrato temático manifesto em diversas situações e nuances. Enumero algumas delas a seguir.

A contínua mutação em uma paisagem simbólica de São Paulo é o *leitmotiv* de *Avenida Paulista*. A transição entre o espaço público e privado nos edifícios é um dos pilares de *Entradas*. A ambiguidade do termo *place*, mais o trânsito entre pessoal e impessoal, percebidos na minha estada em Chicago deram margem à dupla de ensaios *Places* e *Placesx*.

A alusão a um espaço-tempo em suspensão, seja uma condição material (física) ou imaterial (psicológica), como linha mestra é exemplar em *Entreato*. A sobreposição lugar e não-lugar em *Passo Doble*, via dupla exposição, sinaliza uma convivência entre a realidade tangível e a dimensão virtual, através de imagens feitas com fotografia e com computação gráfica, respectivamente. A intersecção entre cena urbana, representação fotográfica e encenação deram vida, por exemplo, aos ensaios *Noturnos* e *Duetos*.

Algumas vezes, a micropaisagem entra como coadjuvante, associada à uma atividade, uma característica cultural ou uma instituição, a exemplo de *Salão Moreira*, *Bom Retiro: caminhos do Hangul* e *Observatório*, respectivamente. Outras vezes, a questão é posta por elementos gráficos

---

<sup>27</sup> Assinalo a distinção entre espaço e lugar, cf. "Geralmente, para o filósofo, o espaço é que precede os lugares, o que lá se encontra *a priori* para recebê-los. [...] Haveria *primeiro* o espaço, depois os lugares, que encontram sua posição no espaço." Poulet, Georges. (1992). *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, p. 43.

<sup>28</sup> Cf., por exemplo, Cauquelin, Anne. (2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.

portando mensagens, especialmente os cartazes de rua e sua inserção no cenário urbano, tal como em foi experimentada inicialmente em *zzzt!* e, na sequência, foi empreendida em *Outdoor Mulher*.

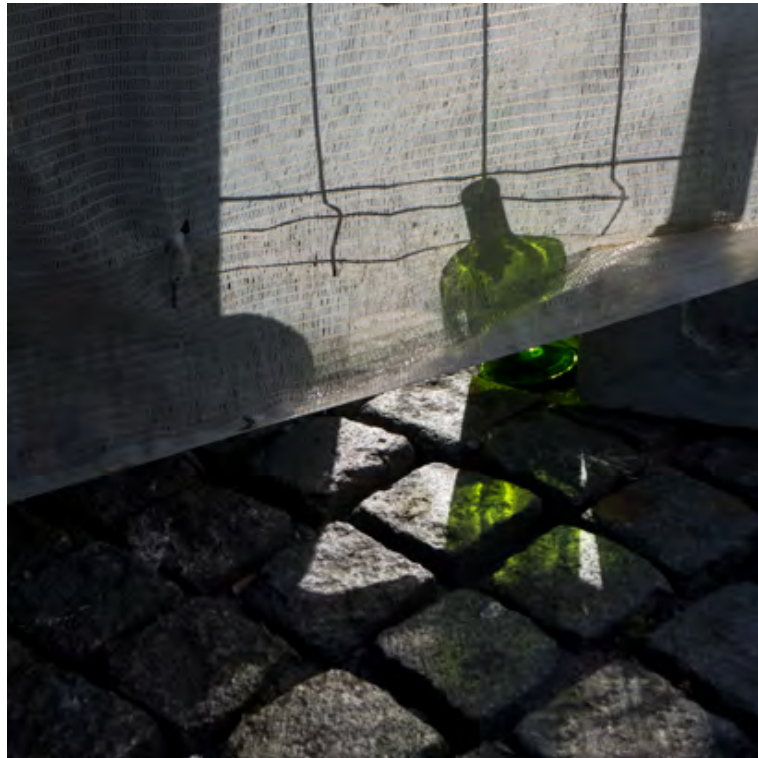


Fig. 8. *Sem título* (38° 34' N, 7° 54' W), fotografia, 2014 [D 20612]



Fig. 9. *Sem título* (Places), fotografia, 1989 [F 0659-09]

### II.3.1.2. Representação da representação

A questão da representação da representação é manifesta na abordagem e na valorização dos elementos pré-elaborados plasticamente por outros meios de comunicação, seja por exemplo: o cartaz de rua em *zzzt!* e *Outdoor Mulher* (fotografia); a propaganda imobiliária em *Duetos* (fotografia); a natureza-morta em *Natureza Morta – ao Vivo* (telecomunicações) e a figura do feminino em *Dolores* (hipermídia). A imagem de televisão é central em algumas obras fotográficas, como em *TVe* e *Medium* e coadjuvante em outras, a exemplo de *BH 24 horas*, estendendo-se ao audiovisual em filme e vídeo com *7 super8* e *7super82*, respectivamente.



Fig. 10. *Sem título (BH 24 horas)*, fotografia, 1993 [F 0745-18]

### II.3.1.3. Autorretrato

O autorretrato e, de modo geral, a autorrepresentação têm sido conformados a diferentes ideias e circunstâncias, sem periodicidade definida. Realizados em fotografia e imagem digital, sob forma de ensaios como *EU*, feito durante uma noite de sono, e de imagens isoladas, a exemplo de *auto-carlos*.



Essa temática avança na dimensão autobiográfica, por exemplo, com *Revisão* e, também, transcende à fotografia, em hipermídia, por exemplo, com *Trilhas*, componente de *Conjunto Oito*.



Fig. 11. *Sem título (EU)*, fotografia, 1994 [EU 18]

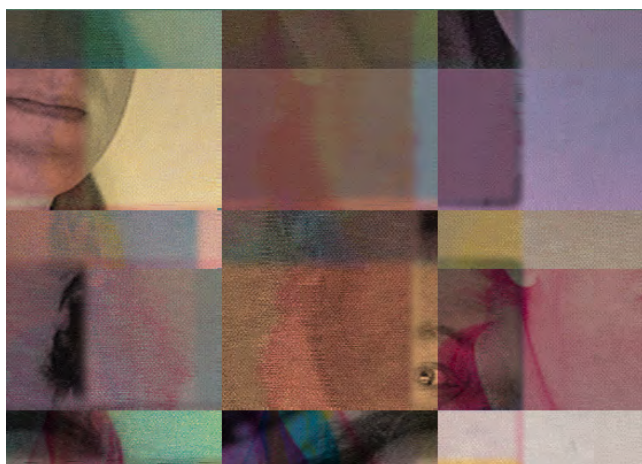


Fig. 12. *cho 123 (CHO)*, imagem digital, 1997, 400 x 560 pixels

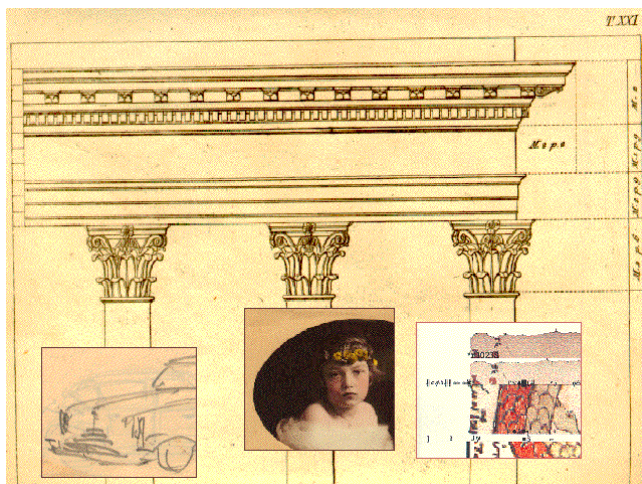


Fig. 13. *Trilhas (Conjunto Oito)*, hipermídia, interface, imagem digital, 1994, 480 x 640 pixels

#### II.3.1.4. Tônica conceitual

Examinando o conjunto da obra, seja em fotografia seja em *media art*, percebe-se um acento conceitual na poética de diferentes obras. Trata-se de uma formulação consistente com a natureza das questões e as temáticas abstratas aí presentes. Identifico a seguir algumas vertentes dessa tônica.

A reunião e a fusão de distintas realidades, por exemplo, em *Refletir* e *Duetos*; o recurso à metáfora, tal como em *Ano Novo* e *Tempo*; a experimentação estética do sistema Polaroid SX-70 em *São Polaroides*; e a incursão na poesia visual feita em *R*, apoiada na fotomontagem. O uso de estruturas visuais, mais precisamente narrativas com traçados lineares, como em *a.k.a., (em) linha, xy* e *SP/SP [30 nov 1997]*, e circulares, a exemplo de *[4x2]*, *Águas II* e *Toccata*. O diário como ideia e sistemática, um conjunto de imagens modelado à semelhança de uma crônica visual, mirando os conceitos de paisagem próxima e de realidade imediata, patente em *Compendium* e *Estados*, ambos sub-ensaios de *Diários*, *Nihil Obstat* e *Vortex*, por exemplo. Os diálogos entre a base química e a base eletrônica, e entre entes tangíveis e não-tangíveis, como em *Medium* e *Passo Doble*, configuram obras limítrofes em termos de fotografia e híbridas do ponto de vista da imagem digital.



Fig. 14. *Sem título (Compendium)*, fotografia, 2012 [D 10457]



### II.3.2. Composição: raízes e aproximações

O ato de rever as obras em artes visuais que realizei nos anos 1970 e 1980, tratadas adiante no capítulo III, contribuiu para elucidar o arcabouço da composição da imagem na obra fotográfica.

Ressalvando ser este um primeiro delineamento, reconheço a apropriação de ideários e a transposição de procedimentos da colagem e da montagem como um notável mecanismo de composição. Movida por imagens-conceitos mentais, ela se traduz em operações visuais em que se recorre à justaposição, à sobreposição e à fusão de elementos presentes na realidade 4D circundante e, transposta, essa recombinação conforma a representação fotográfica.

Em outras palavras, considero ser a filiação à colagem e à montagem uma expressão do pensamento visual que tanto prefigura como revela a natureza interna da imagem fotográfica. Ela manifesta-se através da seleção e interligação de facetas da realidade que se apresenta aos olhos do autor-espectador, as quais são, por vezes, tidas como separadas, e denominadas "mundos à parte". Essa interligação assume distintos formatos e graus através da articulação, da intersecção e da recombinação. Caracteriza-se aqui um norte estético e ideológico que, oculto e silente, permeia os bastidores do processo de criação e pesquisa artística.

A consideração de relações estéticas e conceituais no interior da imagem, notadamente a associação de mundos à parte, pode ser estendida, símile modo, no corpo da obra, entre imagens. Assim sendo, arrisco-me a dizer que essas ligações "intra" e "inter" são dois lados da mesma moeda, ou inspirado no passado romano de Évora, as duas faces de Janus.

### II.3.3. Colagem e montagem

A apropriação de ideários e a transposição de procedimentos da colagem e montagem percorre o conjunto da obra. Foi tanto uma ação deliberada como induzida por um entendimento nato. Teve início na fotografia, traduzindo-se num modo de formular obras e elaborar imagens, além de instrumentar a visão de mundo. Em suma, seria um conhecimento de mão dupla.

Operando como um processo essencialmente visual, analítico e sintético, e guiado pela concepção que precede ou sucede esse processo. A seguir, apresento uma tipologia tentativa de sua aplicação, amparada em exemplos significativos de obras e imagens.

Primeiramente tem-se a fotomontagem, através de justaposição e sobreposição, e produzida por meio eletrônico/digital, a exemplo de *A imagem da fotografia* e das interfaces da hipermídia *Dolores*.

Um segundo caso consiste em eleger a continuidade do filme fotográfico, ou seja, entender o quadro como elemento constitutivo da imagem/estrutura visual, compondo uma "micronarrativa", por exemplo, em *TVe*, *Outdoor Mulher*, *Passo Doble*, *xy*, *a.k.a.*, *(em) linha*, e *SP/SP [30 nov 1997]*.

Um terceiro reside na múltipla exposição em filme realizada na câmera, envolvendo a polaridade certeza/incerteza na elaboração da representação, e que foi utilizada, por exemplo, em *Passo Doble* e *Medium*, e que também se propagou no curso de outras obras.

Um quarto caso refere-se a relações e sobreposições imagéticas, a exemplo da imagem especular. Esta é a questão central em *Refletir*, emergindo em outras obras, como *Compendium*.

Um quinto é a inter-relação entre imagens dispostas numa mesma prancha, por exemplo, em *Quatro*, *Quina*, *Sete* e *Toccata*.

Um sexto caso é o diálogo entre ensaios vindo a compor uma nova obra, tem-se como exemplos típicos *Avenida Paulista + São Polaroides* e *Aliança*, e que foi estendido à colaboração entre autores, a exemplo das exposições *Veracidade* e *Entradas e Coberturas*, feitas em amigável colaboração com o fotógrafo Gal Oppido.

Orientadas pela colagem e montagem, a edição em audiovisual e em hipermídia é examinada nos itens respectivos do capítulo III.

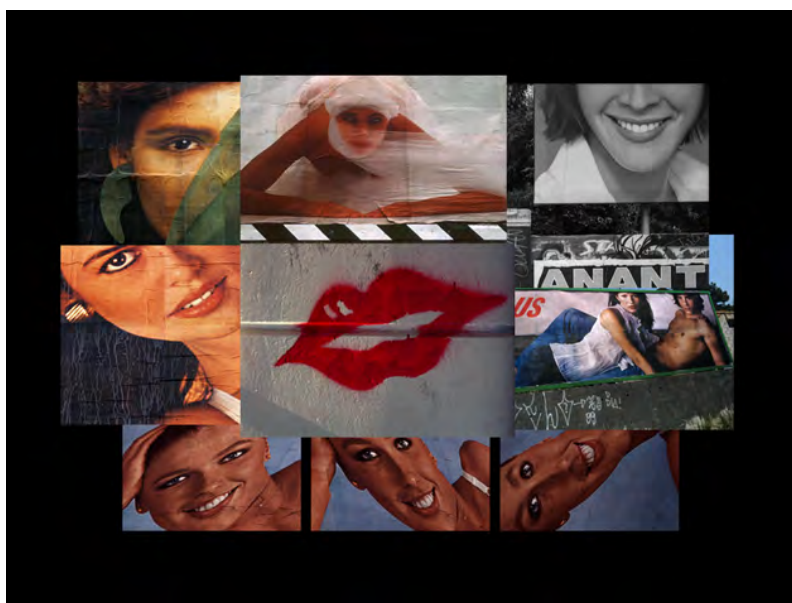


Fig. 15. *Dolores*, hipermídia, interface 6, fotomontagem, 2006, 768 x 1024 pixels

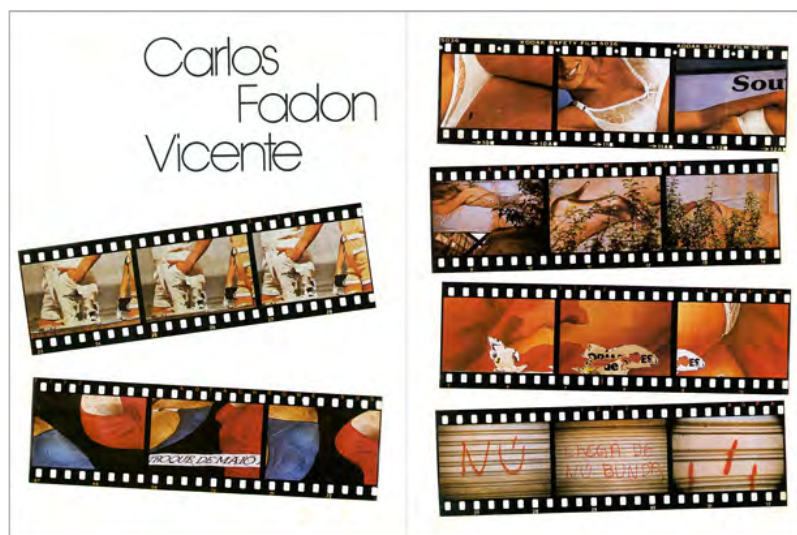


Fig. 16. *Fotoptica* (São Paulo), 1981, (102), pp. 28-29



Fig. 17. *Sem título*, fotografia, 1980 [S 1692]



Fig. 18. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 2005 [F 0903-10]

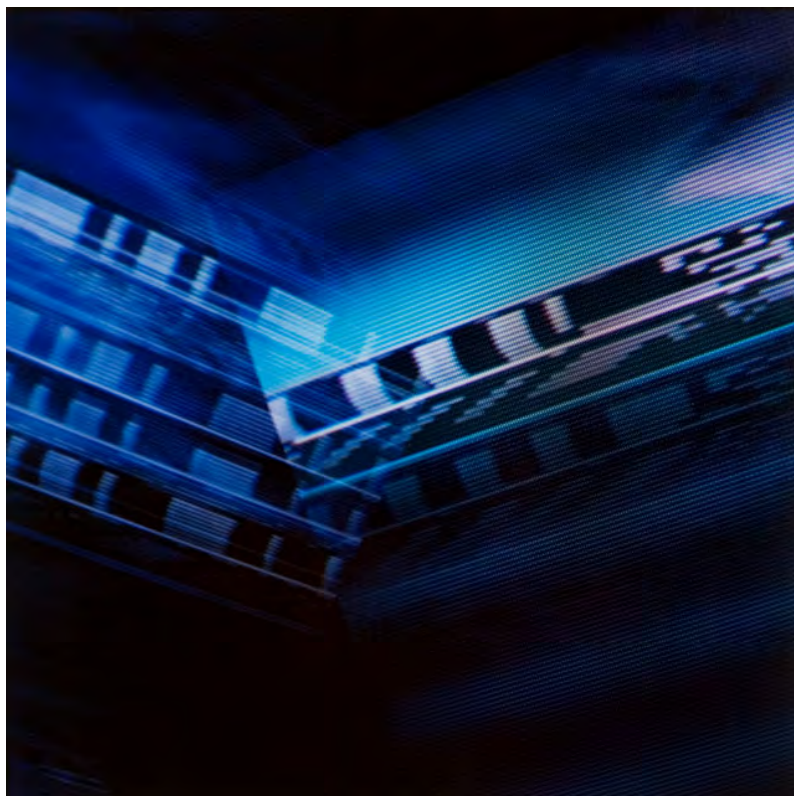


Fig. 19. *Sem título (Medium)*, fotografia, 2000 [F 0845-03]

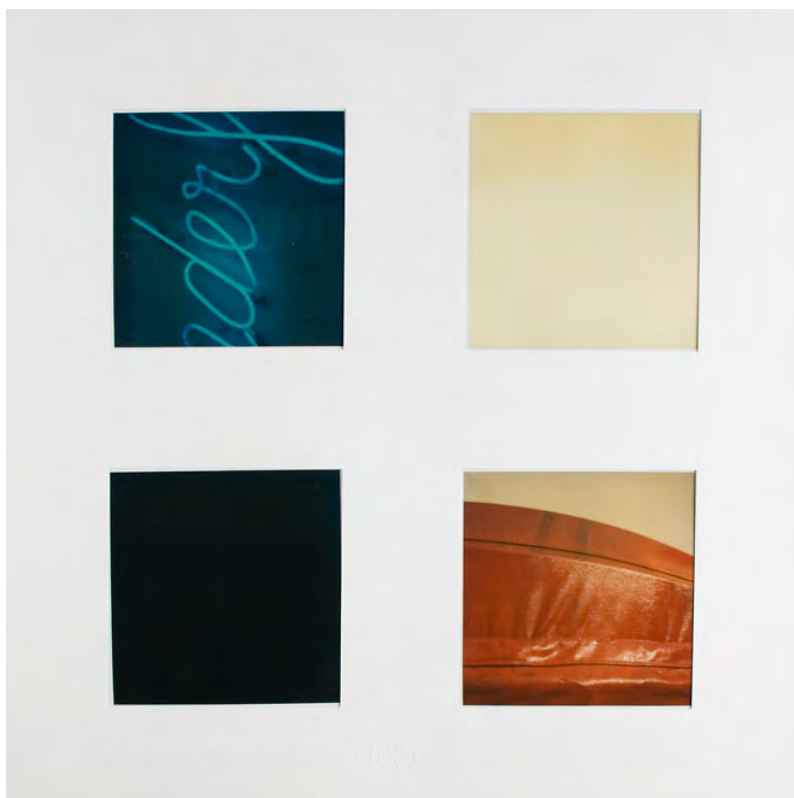


Fig. 20. *Quatro*, fotografia, Polaroid SX-70, 1982, 30 x 30 cm

### II.3.4. Edição e apresentação

A edição de imagens é um procedimento iterativo<sup>29</sup>, destinado a preparar um conjunto de imagens para atender uma finalidade, por exemplo, projeto de exposição, maquete de livro, estudo de audiovisual, arquitetura de hipermídia. Essa preparação pode envolver diferentes atividades, entre elas, seleção, ordenamento, especificação, dimensionamento. A edição guarda analogia com a noção de montagem do cinema e a *mise en scène* do teatro, e como tal tem uma proximidade com o *design*.

Proceder à edição compreende estabelecer uma estrutura visual, mais simplesmente, construir uma "narrativa" visual. Assim, envolve o encadeamento de imagens segundo ligações lineares e não-lineares no plano do visível e do não-visível fotográfico, e em sentido figurado, trata-se de armar e entremear múltiplas camadas de significação.

Por hipótese, a edição está sempre vinculada a uma finalidade e, em consequência, associada à um, ou mais de um, formato de apresentação, ou seja, uma configuração espacial que lhe dá forma plástica para apreciação do público. Essa definição se traduz obviamente em tarefas de criação e produção condizentes com o formato escolhido.

Sedimentadas através de idas e vindas, a edição de imagens e o formato de apresentação servem-se de um repertório com raízes tanto na artes visuais como nas artes cênicas. Aliando complexidade e simplicidade, "menos é mais" resume a minha diretriz central.

Com o passar do tempo, as conjecturas acerca da edição de imagens e da apresentação da obra deixaram de ser somente uma questão, digamos, de pós-criação para se acoplar à dinâmica da criação, e mesmo, arriscando-me a dizer, operar também no plano do inconsciente.

Uma finalidade clássica é a preparação de uma exposição, qual seja editar as imagens de um ou mais ensaios de modo a propiciar um determinado recorte da produção do autor. Para essa tarefa, abarcando conhecimentos museologia, uso o termo "edição de parede". Um exemplo oportuno, por permitir analisar o papel do espaço expositivo no acolhimento de um mesmo grupo de obras, são as mostras *Cenários: de duetos e diários* e *Escenas: entre duetos y diarios* no Fórum, Fundação Eugénio de Almeida, Évora, 2014, e no MEIAC – Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 2016, respectivamente.

---

<sup>29</sup> Em busca da convergência, cada etapa da escolha e ordenamento é o ponto de partida da etapa subsequente. Trata-se de um procedimento que emprestei da Álgebra, qual seja, o processo de resolução de uma equação mediante operações em que sucessivamente o objeto de cada uma é o resultado da que a precede.

Proveniente das artes visuais, o livro de artista é uma apresentação/concepção que apliquei à fotografia, em geral como exemplar único, servindo de protótipo para uma tiragem artesanal ou de estudo para uma edição industrial. Seja, por exemplo, *[4x2]*, *Águas I e II*, *Espaço-Tempo*, *Places*, *Placesx*, *R*, *Salão Moreira*, *zzzt!* Este formato ressurgiu adiante em imagem digital e hipermídia.

Sob influência das artes cênicas, tem-se a noção de ambiente imersivo. Trata-se de uma variante do ambiente-instalação, adotada com o duplo intento de abrigar a obra e envolver o público. Por exemplo: *Outdoor Mulher* (Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1982), expondo num mesmo ambiente o audiovisual fotográfico em retroprojeção e as fotografias sobre papel; e *SP/SP* (in *Crônicas Urbanas*, Itaú Cultural, São Paulo, 1998), propondo uma travessia entre painéis fotográficos suspensos no espaço. O requisito da imersão reaparece no *design* da apresentação de obras interativas feitas em hipermídia.

### II.3.5. Recursos técnicos e parâmetros estéticos

Os recursos técnicos, personificados na combinação de equipamentos e materiais, são variáveis subjacentes à expressão fotográfica a serem explorados e, possivelmente, extrapolados em seu nome. Evidentemente estes recursos são coautores da representação fotográfica uma vez que são portadores de valores estéticos e portanto ideológicos, embora nem sempre sejam lembrados como tal.

O conhecimento de características, possibilidades e limites dos recursos técnicos parecem-me necessário, mas não suficiente, para o exercício da expressão fotográfica. Resta acrescentar a compreensão de uma questão essencial: a transposição para a câmara de imagens como conceitos-mentais, derivadas da interação da realidade interior do fotógrafo com a realidade exterior circundante. Em outras palavras, trata-se de elaborar a representação fotográfica, cuja complexidade está, por vezes, camuflada no gesto de "apertar um botão".

Essa questão tangencia o pensamento de Vilém Flusser acerca da fotografia, especificamente, a sujeição do agente/fotógrafo ao modelo técnico residente e estético oculto no aparelho fotográfico — programa, funcionário, caixa-preta<sup>30</sup> —, mas deixa em aberto o caminho da superação, seja por contradição, seja por alteração do modelo e aparato.

---

<sup>30</sup> A propósito, ver, Flusser, Vilém. (1998). *O aparelho, Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica* (ed rev). Lisboa: Relógio D'Água, pp. 39-48.

Minha prioridade é a criação na câmera, almejando tanto otimizar o aproveitamento do material produzido como deixar em segundo plano o seguimento da criação em laboratório químico e eletrônico.

A composição da imagem fotográfica, guiada por seleção como antes foi apontado, compreende algumas escolhas e predileções formais, dentre elas:

- a preferência pelo formato quadrado em razão do equilíbrio nato, dado pela proporção 1:1, e da neutralidade e flexibilidade em termos de composição relativamente ao retângulo (2:3, 4:5 etc.);
- o uso recorrente de filtros, notadamente o filtro polarizador, tendo em vista administrar a gama tonal e cromática, além da manipulação da imagem especular;
- a preponderância de objetivas grande-angulares, permitindo manobrar um grande quantidade de dados a partir da realidade circundante e, em contrapartida, dificultando operar a seleção de dados.

Os recursos técnicos base química e eletrônica que utilizei são resumidos a seguir, incluindo a referência a algumas obras, sem prejuízo de análise posterior.

Câmeras de pequeno formato (filme 135/24x36 mm) com controles manuais, escolhidas em função da maleabilidade e gama de lentes. Foram utilizadas de 1975 até 2008, principalmente com filme negativo em preto e branco, por exemplo, em *Salão Moreira* e *Veracidade*, com filme diapositivo em cores, por exemplo, em *Outdoor Mulher* e *Refletir*, e, secundariamente, com filme negativo em cores, por exemplo, em *Bom Retiro: caminhos do Hangul*.

Câmeras de médio formato (filme 120/6x6 cm) com controles manuais, escolhidas em razão da resolução superior, isto é, qualidade e quantidade de informação. Empregadas a partir de 1982, primordialmente com filme negativo em preto e branco, por exemplo, em *Avenida Paulista*, *Entradas*, *Noturnos* e *Revisão*, e complementarmente com filmes negativo e diapositivo em cores, por exemplo, em *Medium*.

Câmera e filme Polaroid SX-70, sistema de fotografia em cores utilizado de 1981 até 1996. Essa imagem-objeto encapsulada — produzida intrinsecamente como exemplar único — despertou especial interesse em razão, primeiro, do poder de retroalimentação imediata mediando a concepção e a realização da obra, por exemplo, em: *Quina*, *Quatro*, *Águas I e II*, *[4x2]*, *Espaço-Tempo*, *Placesx*, segundo, do uso e processamento do filme fora da câmera (no ampliador, como se fora papel fotográfico), por exemplo, num tríptico de *Observatório*, terceiro, da exploração da resposta à temperatura de cor da luz, por exemplo, em *BH 24 Horas*.

Quanto à fotografia de base eletrônica de primeira geração, isto é, aquela gerada numa câmera, passei pela experimentação com os primeiros equipamentos comercializados, vindo a incorporar-se ao processo de criação e produção sem nenhuma objeção e restrição. Algumas obras, a exemplo de *EU*, *Sinais*, *Compendium*, *Vortex*, e *38° 34' N, 7° 54' W*, foram feitas inteiramente em base eletrônica, em outras ela tem participação complementar, por exemplo, em *Outdoor Mulher* e *In Loco*, e na autorrepresentação, com destaque para *auto-retrato 27 nov 1988*, a primeira fotografia que realizei diretamente em meio eletrônico.

A fotografia de base eletrônica de segunda geração, ou seja, uma reprodução de imagem feita originalmente em base química, por intermédio de *scanner* ou câmera, teve uso intenso particularmente em *Dolores*. Segue aplicada na preparação de imagens em filme para impressão sobre papel e aplicação eletrônica, a exemplo do desenvolvimento de meu *website*.

A metodologia da catalogação, guarda e recuperação de imagens em base química e eletrônica, respectivamente, matrizes físicas e registros em computador, é tanto parte dos recursos técnicos da fotografia como fator de sobrevivência e confiabilidade do arquivo do artista.

A fotografia elaborada em médio formato, afora ter expandido o domínio do processamento de filmes e papéis em preto e branco, colaborou para uma particular formulação estética, qual seja, uma discreta, porém precisa, referência à materialidade do cenário urbano. Para tanto, fiz valer uma composição apurada, escolhi filme de grão fino e com longa escala tonal, estabeleci uma ampla profundidade de campo, e usei um tripé firme. Esse esquema operacional permitiu cultivar a presença de elementos fantasmáticos na imagem, quais sejam, o ente cujo deslocamento relativamente ao tempo de exposição resulta num registro impreciso e semitransparente, e dotado de potencial poético.

Ainda no médio formato, a câmera Hasselblad Super Wide, cuja lente tem ângulo diagonal de cobertura 90°, praticamente sem distorção, logo se tornou predileta e predominante por sua grande flexibilidade e alta definição. Acrescente-se que mantida a câmera no prumo e em certas circunstâncias, a composição da fotografia sugere uma perspectiva semelhante à lente normal porém num campo visual expandido. Essa estética causa um estranhamento temporal e uma rarefação espacial — como se o ar da cena tivesse desaparecido, algo como se fosse a visão do palco antes de abrirem as cortinas. Ao refletir sobre imagens dessa natureza, veio a lembrança a composição das pinturas de ambientes urbanos por Edward Hopper<sup>31</sup>, a exemplo de *Nighthawks* (1942)<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Ver, a respeito, a recriação cinematográfica de pinturas de Edward Hopper em Deutsch, Gustav. (2013). *Shirley: Visions of Reality* [Filme]. Viena: KGP Kranzelbinder Gabriele Production, 92', som, cor.

<sup>32</sup> Obra na coleção do Art Institute of Chicago. Ver <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111628>>, acesso em 26 março 2016.





Fig. 21. *Sem título (Interiores)*, fotografia, 1986 [F 0489-08]



Fig. 22. *Sem título (Duetos)*, fotografia, 2008 [F 0952-03]



Fig. 23. *Sem título*, fotografia, 2009 [DC 0524], câmera Hasselblad SW em uso no ensaio *Avenida Paulista*

A decisão de manter a produção de determinadas obras em fotografia de base química pode parecer contraditória ou até saudosista, mas foi uma escolha estética e econômica. Sublinho, sem invalidar o reconhecimento de certas características da vertente eletrônica, como a integração de processos. Explico-me: o elevado custo do equipamento digital equivalente às câmeras para filme de médio formato que venho utilizando; o investimento nestas câmeras, embora relativamente alto, foi paulatino, teve uma amortização a longo prazo e uma lenta obsolescência; diferentemente, o correspondente equipamento eletrônico demandaria um vultoso investimento com desembolso e amortização a curto prazo, e, muito provavelmente, teria uma obsolescência acelerada.

Essa questão tem como subtexto uma mudança cultural: do ponto de vista técnico, parece claro que a base química, nominalmente filme e papel de sais de prata, caminha para se tornar um nicho de mercado senão um processo histórico. Em contraste, a chamada impressão digital se desloca em direção ao campo gráfico, isto é, tinta e pigmento sobre uma base adequada à aplicação em vista.

A passagem ao onipresente digital implica menos numa mudança nos modos de fazer e mais nos modos de pensar a imagem e a representação visual. O primeiro é sublinhado pela indústria fotográfica e informática, o segundo reside na entrelinhas da indústria cultural. A fotografia, nessa mudança, extravasa seu leito histórico de testemunho-representação da realidade para abarcar a realidade idealizada, e da qual a realidade concreta seria uma instância do processo de representação. Tal idealização imprime uma realidade de comando, artificial e fruto do desejo desenhado.

Com esse andamento, a imagem fotográfica desloca-se para a universo da imagem eletrônica, a qual abarca a televisão, o vídeo, a imagem sintética e seus híbridos — para o bem e para o mal, considerando a questão ética que paira sobre os titulares dos processos de criação e difusão.

### III. Aspectos da criação e pesquisa em *media art* e outros meios

A seguir descrevo, concisamente, aspectos do processo de criação e pesquisa em *media art*<sup>33</sup> e outros meios de expressão visual, envolvendo as obras que elaborei com a fotografia e através da fotografia. Em outras palavras, abordo a participação direta da imagem fotográfica, por vezes partilhando espaço com imagens outra natureza, e a ligação com a representação fotográfica, seu *status* e alcance, respectivamente. Por clareza, os meios são apresentados em ordem cronológica crescente, a saber, artes visuais, audiovisual, imagem digital, telecomunicações e hipermídia.

#### III.1. Artes visuais – outros ramos

Com as primeiras obras datando de 1976 e projetando-se nos anos 1980, a produção em outros ramos das artes visuais compreende principalmente colagem, montagem, livro de artista, estudos sobre composição e cor, não raro, guiada pela experimentação e interligada com a fotografia. As questões suscitadas nessas obras tiveram em parte seguimento, ou melhor, foram reconfiguradas em *media art*, através de obras em, imagem digital, hipermídia e telecomunicações.

Em retrospecto, minhas referências culturais sobre colagem e montagem, incluindo a fotomontagem, remetem às vanguardas artísticas do princípio do século XX, como cubismo, dadaísmo e surrealismo, e às diferentes escolas da edição cinematográfica, a exemplo dos cinemas francês e russo. Analogamente às camadas geológicas, vieram depois os multifacetados, senão caóticos, mundos da televisão e do vídeo contemporâneo.

As colagens têm uma temática variada, articulando contrastes estéticos de natureza formal e ideológica, e explorando relações de figura e fundo. O material para produção originou-se de revistas e compreendia fotografias e anúncios, tanto recortes colhidos para atender àquelas em preparo, como aqueles guardados para eventual uso futuro, ou seja, eram colagens em potencial. Emerge aqui um pensamento visual consoante com aquele presente na criação e pesquisa em fotografia.

---

<sup>33</sup> Parte dos conceitos aqui emitidos foram ventilados em: *Evanescient realities: works and ideas on electronic art*. *Leonardo* (Cambridge, EUA), 1997 (30)3, pp. 195-205; *A memória em risco / fotografia eletrônica: técnica, estética, ética*. (1997, janeiro). *Neo* (São Paulo), revista em CD, (12), snp; in Fabris, Annateresa; Kern, Maria Lúcia Bastos (orgs.). (2006). *Projeto OPUS: uma aproximação à intercriação de imagens digitais*. *Imagem e conhecimento* (pp. 354-366). São Paulo: Edusp; LAPIS/X REDUX: obra, projeto e contexto. (1999). *Cibercultura* (São Paulo), snp. Reproduções destes artigos encontram-se no apêndice C – Seleção de textos.

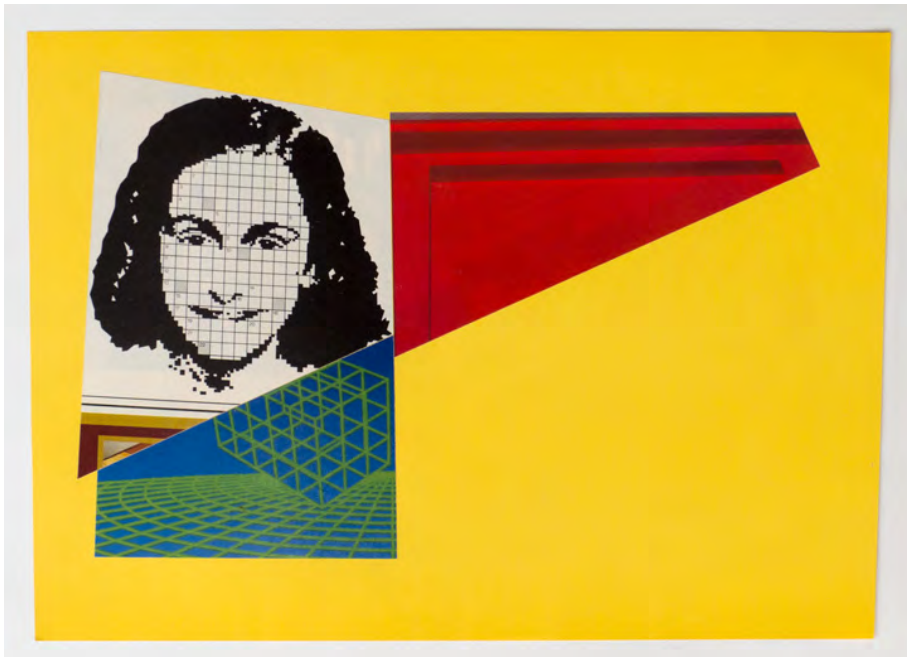


Fig. 24. *Sem título*, n.º 3, colagem sobre papel, 1985, 21 x 29,5 ~ 30,5 cm



Fig. 25. *Sem título*, n.º 5, colagem sobre papel, junho 1976, 33 x 48 cm, detalhe

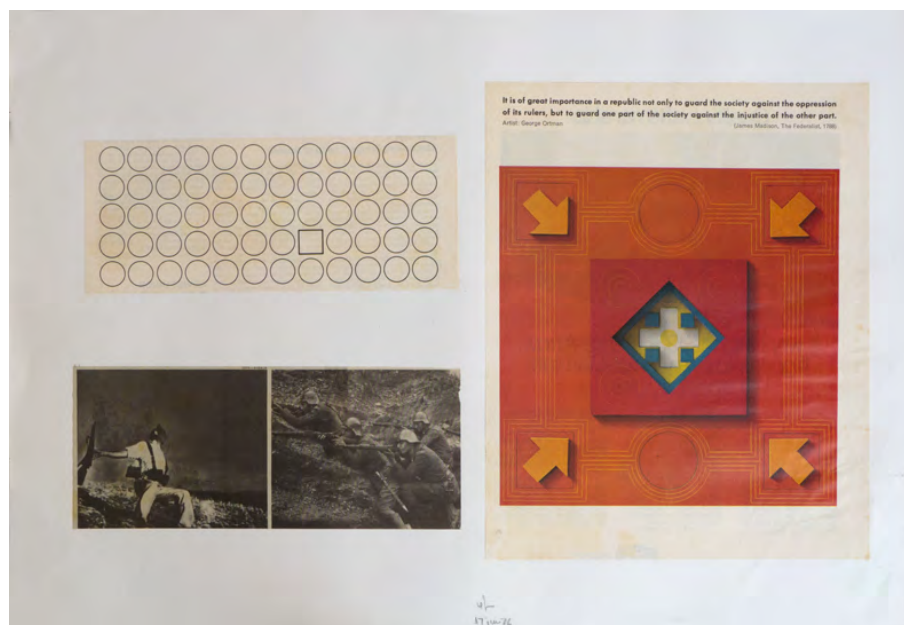


Fig. 26. *Sem título*, n.º 3, colagem sobre papel, 17 junho 1976, 33 x 48 cm

As colagens e montagens em torno de uma pintura Paul Cézanne, *Madame Cézanne in a Yellow Chair*<sup>34</sup> (1888-1890) foram impulsionadas pelas análises contidas em livro de Rudolph Arnheim, *Arte e percepção visual*. Essa mesma pintura teve um segundo estágio de investigação com *Alfa*, já então como imagem digital.

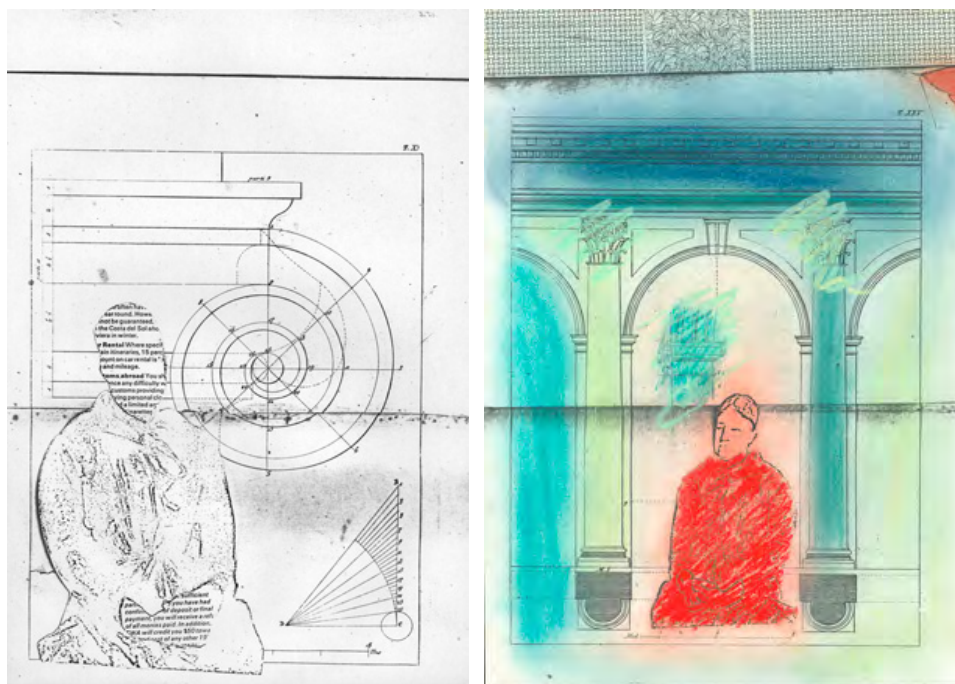


Fig. 27 e 28. *Madame Cézanne*, colagem/montagem sobre papel, 1982, 29,7 x 21 cm cada

<sup>34</sup> Obra examinada meses depois na coleção do Art Institute of Chicago. Ver <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/62371>>, acesso em 26 março 2016.



Uma seleção de telas de René Magritte, evidenciando questões sobre traçado da perspectiva e ilusão de realidade, serviram de base a um estudo sobre composição e, em retrospecto, observo que estabelece um diálogo com *desenho – realidade*, objeto criado no mesmo ano e que foi retomado depois em *A imagem da fotografia* (1999).

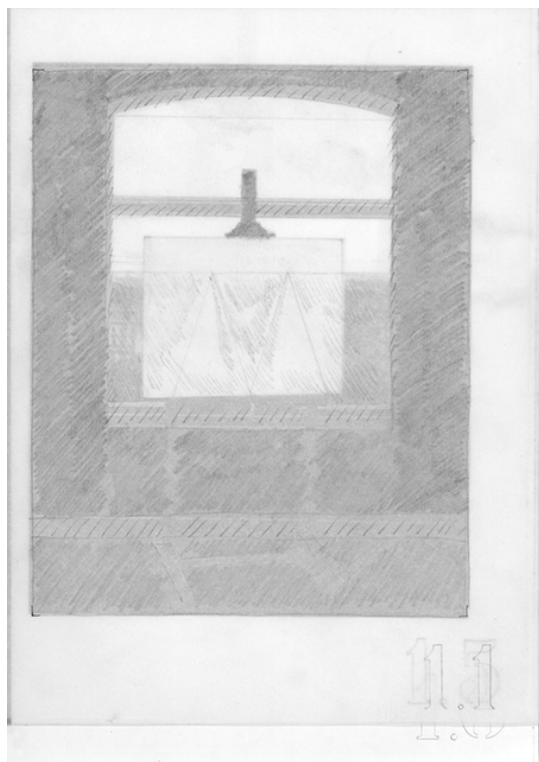


Fig. 29. Magritte: *image & magie*, estudo sobre composição, desenho, lápis sobre papel, 1981, 29,7 x 21 cm



Fig. 30. *tesoura*, estudo, fotografia, gelatina/prata, 1981, 12 x 18 cm

Há outras ligações com a representação fotográfica imersas na produção em outros ramos das artes visuais, a exemplo de *tesoura, estudo* (1981), livro de artista compondo desenho e fotografia. Posso ainda apontar a propagação em obras posteriores feitas com outros meios de expressão, por exemplo, os estudos sobre cor ecoaram na escala cromática de imagens criadas com os programas gerados em *OPUS*, por exemplo, *imagex* (2000–2009) e em alguns ensaios fotográficos, por exemplo, *Compendium* e *Vortex*, iniciados respectivamente em 2011 e 2013.

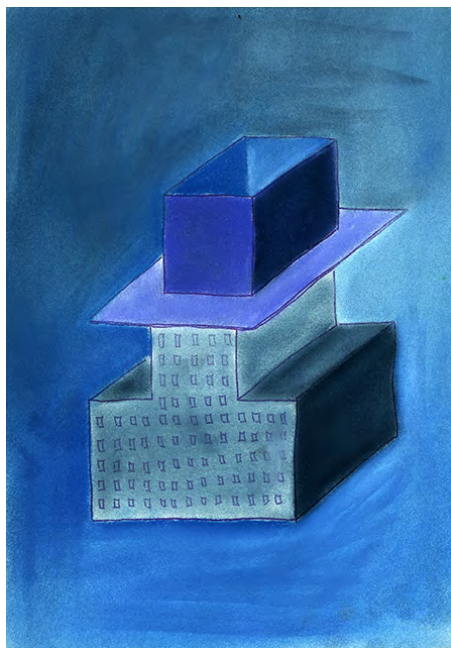


Fig. 31. *Sem título*, estudo sobre cor, desenho, pastel seco sobre papel, 1976, 29,7 x 21 cm



Fig. 32. *cho 314c4/x03 (lapx)*, imagem digital, 1999, 585 x 619 pixels



Fig. 33. *Sem título (Compendium)*, fotografia, 2012 [D 00688]



Fig. 34. *Sem título (Vortex)*, fotografia, 2013 [D 10867]



## III.2. Audiovisual

A abordagem do audiovisual se faz segundo o principal recurso utilizado em sua produção.

### III.2.1. Audiovisual: fotografia

Entre as décadas de 1960 a 1980, particularmente, o termo audiovisual correspondia a um sistema de projeção de imagens sincronizada a uma trilha sonora pré-gravada e mesmo produzida ao vivo, caindo depois praticamente em desuso pela obsolescência técnica e pelo avanço do vídeo, ou seja, causada por uma mudança de ordem estética e tecnológica.

Na versão mais comum, compreendia tela, dois projetores de *slides* 35 mm, sistema de som com leitor de fita de áudio, interface de leitura de fita de áudio, e dispositivo de controle (sincronização com trilha sonora, modo e tempo de transição entre imagens). Na outra ponta, estava um sistema denominado "multivisão", o qual integrava vários pares de projetores e que, acessoriamente, incluía filmes cinematográficos. Mais recentemente o termo audiovisual ganhou uma conotação mais ampla, englobando cinema, televisão e vídeo, daí introduzir-se aqui a nomenclatura audiovisual fotográfico.

O audiovisual fotográfico confere à imagem estática uma dimensão temporal sustentada no diálogo com o som, cujo sentido por sua vez liga-se ao fluxo das imagens. Depreende-se então que há duas situações extremas em sua elaboração: dado um conjunto pré-ordenado de imagens, eleger o som que sirva ao desígnio do autor; ou, estipulado o som, selecionar e ordenar um conjunto de imagens que atenda ao propósito do autor. Entre estes dois limites, submetido à formulação da poética da obra, tem-se um processo iterativo de edição e montagem do audiovisual: um ajuste dinâmico da determinação imagem-som e som-imagem.

Assim sendo, a elaboração de um audiovisual se distingue claramente da criação de fotografias. Por certo, ambas têm em comum o ato de escolher, e a primeira é em alguma medida uma extensão do procedimento de edição de imagens antes descrito. É, portanto, uma forma de expressão que recorre à fotografia, mas que com ela não se confunde.

A produção neste campo compreende *Outdoor Mulher* (Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1982), feito com as imagens do ensaio homônimo, *Ah!* e *Satélite*, com música e letra do grupo Rumo, destinado à apresentação ao vivo em seus espetáculos, e *Luz Alta*. Em adição, colaborei na fotografia e

na edição dos audiovisuais artísticos *Ibiscos e Rabiscos* (1982) de Edith Derdyk, e *Transparências* (1983–1985) de Carlos Siffert.



Fig. 35. *Sem título (Outdoor Mulher)*, fotografia, 1980 [S 1499]



Fig. 36. *Sem título (Satélite)*, fotografia, 1982 [S 2533]



Fig. 37. *7 super8*, filme super8, 1982, reprodução de tela

### III.2.2. Audiovisual: filme e vídeo

O audiovisual em filme e em vídeo teve uma produção pontual. Tanto que há apenas uma obra em filme, *7 super8*, e outra em vídeo, *7super82*.

Em 1982, realizei um conjunto de 7 filmes na bitola super8 com a finalidade utilizar a imagem cinematográfica para abordar e comentar a imagem televisiva. *7 super8* tem por ascendente direto *TVe* (1975), cujo alvo não era a realidade tangível, mas sim a realidade mediada pela TV, e também teve a estrutura narrativa ancorada num procedimento determinístico/aleatório, qual seja a comutação de canais de televisão — emissões recebidas na cidade de São Paulo — via controle remoto.

O registro foi feito intencionalmente sem áudio, mais em decorrência do interesse no fluxo de imagens e menos em enveredar por um documentário acerca da TV na época. Muito embora fosse possível realizar um procedimento semelhante utilizando-se câmera e gravador de vídeo, a opção pelo filme guiou-se pela ideia de contrapor meios cinéticos com distintas características.

Os filmes ficaram intocados no arquivo até 2008, quando estive ao meu alcance uma transferência eletrônica dos filmes, isto é, passagem da base química (filme cinematográfico) para base eletrônica (vídeo digital), e destinada a um projeto de instalação de vídeo multicanal voltada à crítica da imagem da televisão. Denominado *7super82*, seu propósito central era interrogar as ações de deslocamento de sentido e de suspensão da descrença induzidas pela televisão, posta como um caudal veloz e infindo de acontecimentos-representações.

Em outra frente, colaborei no roteiro de *Terra Tecida* (2008) de Juliana Campos, documentário para TV abordando uma comunidade de rendeiras de bilro sediada em Morro da Mariana, Maranhão.

### III.3. Imagem digital

#### III.3.1. Conceituação

O termo imagem digital tem um amplo uso, porém seu significado é, por vezes, impreciso senão mutante. Em sentido amplo englobaria a imagem eletrônica estática e cinética, tanto produzida via câmera e *scanner*, como gerada por programa de computador.

Para os fins deste estudo, imagem digital é a imagem eletrônica 2D estática, com registro codificado em formato analógico ou digital, e cuja gênese compreende:

a) geração ou, mais precisamente, síntese com recursos de computação gráfica, ou seja, construída a partir do zero;

b) combinação da imagem sintetizada com aquela originada em dispositivo fotográfico de qualquer natureza, seja câmera ou *scanner*;

c) transformação e recriação da imagem originada em dispositivo fotográfico através de recursos de computação gráfica.

Essa definição, embora inspire precisão, dá margem a alguma controvérsia relativamente ao último item e parece-me que deva ser ventilada. Analogamente ao se passa com imagem registrada em filme, pode-se dizer que na fotografia digital, a imagem resulta do processamento da informação registrada pelo elemento foto sensível (CCD, CMOS etc.) e realizado no próprio dispositivo fotográfico, por programação automática ou mediante escolha pelo operador. Esse processamento, via *hardware* e *software*, é em outras palavras uma aplicação da computação gráfica. Mais ainda, numa perspectiva estética-ideológica, esse processamento é uma manipulação da imagem no interior da câmera — uma operação pouco transparente que reforça a condição de caixa-preta. A rigor, a máquina fotográfica se revela um computador fotográfico. A continuidade do processamento fora da câmera, dito tratamento da imagem, feita em computador — dito laboratório eletrônico — insere-se na mesma perspectiva<sup>35</sup>.

Nessa linha de argumentação, a fronteira entre imagem digital e fotografia digital é algo arbitrária, dependente mais da espécie e menos da grandeza do processamento, e portanto é sujeita à convenções de ordem técnica e cultural. Tal situação é uma constante na fotografia de base química, seja nas variáveis do processo de revelação e ampliação, seja no retoque da imagem. Mais além, parece ser uma condição atávica da fotografia, inexistente então em estudo puro.

Dada sua raiz eletrônica, a imagem digital é por definição virtual e, pois, não-tangível. Seja do tipo *raster* ou vetorial, resume-se à informação de cor associada aos elementos da imagem (*pixels*) ou a equações geométricas, respectivamente. Beirando a abstração, sua materialidade — um conjunto de dados codificados — é inacessível e invisível ao ser humano. Seu acesso requer a tradução e interpretação mediadas por interfaces de apresentação, as quais são necessariamente analógicas, a exemplo de monitores e impressoras.

A imagem digital é essencialmente algorítmica, estipulando o traço fundador de sua estética. Sua quantificação numérica torna-a passível de tratamento matemático, desvelando sua natureza plástica e combinatória, e apta a absorver a história e a tradição das artes visuais.

---

<sup>35</sup> Retomando a caixa-preta de Vilém Flusser e ao programa nela inscrito, os sistemas de manipulação de imagem contém modelos estéticos e ideológicos de representação.

Multiforme, a imagem digital tem como marca o hibridismo decorrente da criação, apropriação, e fusão de ideários e procedimentos variados, por exemplo: desenho, fotografia e pintura; colagem e montagem; simulação e invenção.

A face mais sedutora da imagem digital é a invenção e a simulação de realidades — ênfase no plural, indicando a possibilidade de múltiplas diretivas, projetar um imaginário, desenhar o impossível e modelar o inexistente. Quem sabe revisitar um passado perdido, determinar um outro presente, antecipar um futuro desconhecido? Cabe recordar Pierre Francastel, ao analisar o problema da imaginação e da realidade na arquitetura imaginária do *Quattrocento*, qual seja o enlace da função fabuladora da arte e o papel prospectivo do artista: "Essa criação no imaginário de um mundo que não existe ainda é interessante, com efeito, tanto para caracterizar o mecanismo de invenção dos artistas desse tempo, como para definir as ligações desses artistas com a sociedade."<sup>36</sup>

Por fim, assinalo que essas considerações nasceram da criação e da pesquisa inicial em imagem digital e guiaram os desenvolvimentos posteriores, incluindo obras, textos e cursos.

### II.3.1. Realização

Data de meados dos anos 1970 o interesse em torno da imagem digital como um sistema de representação autônomo, visando explorar o seu amálgama com a representação fotográfica. Na época vigorava a denominação computação gráfica — "computação imagética" parece-me uma tradução mais adequada ao termo em inglês *computer graphics*, substituído depois por *digital imaging*.

Este interesse, no entanto, só materializou-se em meados dos anos 1980 com a obra *Passagem* (1986), operando a recriação eletrônica de fotografias oriundas de *Avenida Paulista*, condensada no seu título. É uma dupla pesquisa, estética e conceitual, questionando os limites da representação fotográfica e buscando os elementos fundantes da imagem digital, por assim dizer, sua sintaxe.

Na sequência tem-se *Alfa* (1988), em que busquei uma nova figuração plástica com base na recriação e combinação de elementos e ideários tomados da representação fotográfica e pictórica. A obra resultou de operações visuais sobre formas e significados associados às imagens originais, isto é, fotografias, desenhos e pinturas, sendo utilizadas reproduções de obras conhecidas de Cézanne, da Vinci, Hokusai, entre outros, além de fotografias de minha autoria. Assim como *Passagem*, teve a colaboração decisiva da Palette Imagem Eletrônica.

---

<sup>36</sup> Cf. Francastel, Pierre. (1977). O objeto figurativo, *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, p. 311.

Os dois ensaios inaugurais, *Passagem* e *Alfa*, têm características metalinguísticas e fixaram-se no estabelecimento de conhecimentos básicos sobre a natureza híbrida e a plasticidade da imagem digital. Os três subsequentes, *Cahiers*, *Scherzo* e *Vectors*, envolveram questões relativas aos diálogos e inter-relações visuais, nos quais a fotografia teve um papel coadjuvante, e realizados como parte de um programa de estudos na School of the Art Institute of Chicago.

*Cahiers* (1988–1989) é uma coleção de livros de artista realizados sobre papel sanfonado, o qual participa como elemento construtivo. O formulário contínuo oferece em si mesmo uma estrutura de livro, podendo ser lido da esquerda para direita e vice-versa, em modo ocidental e oriental, por assim dizer. A base do trabalho é gráfica, explorando o *pixel* como formador da imagem digital. Foi utilizado um sistema com baixa resolução e reduzido número de cores. Cada livro seguiu uma distinta concepção visual e narrativa, empregando elementos sintetizados e/ou digitalizados via câmera de vídeo. Para produção de imagens mais complexas recorreu-se, por vezes, à impressão em várias passagens. Alguns elementos foram gerados com envolvimento de processos aleatórios, prenunciando o eixo de desenvolvimento de *Vectors*.

*Vectors* (1989–1990) constitui-se num conjunto de imagens digitais elaboradas de modo interativo com (e não através do) computador em tempo real diretamente sobre papel — mais precisamente, em formulário contínuo. A impressora em cores tornou-se uma interface de criação-produção e menos um dispositivo de cópia. A interação, traduzida em marcas visuais tais como linhas, caracteres, alterações cromáticas, foi desencadeada por eventos aleatórios decorrentes de falhas em equipamentos e programas. Incidental, esta interveniência por parte do *hardware* e *software*, mescla-se aos elementos deliberadamente impressos, seja antes ou depois, por minha escolha e atuação.

Simbologias de diferentes origens compõem nessas imagens. A trama de códigos, escrituras, símbolos e figuras invocam diálogos interimagens e relações entre sistemas de conhecimento, configurando um imaginário. Cada *Vector* — a referência à ciência foi deliberada — provém de múltiplas etapas de impressão. Essa sobreposição, feita em sucessivos passos, aproxima as imagens aos palimpsestos e permite vislumbrar algumas metáforas, tal como a fabricação de microprocessadores. Não passando despercebido a projeção de um pensamento visual associado à colagem e montagem.

A imagem construída segundo este procedimento é única, contrariando-se a expectativa de previsibilidade e repetição, usualmente associada ao computador. Mais ainda, *Vectors* sublinha o *status* do computador nitidamente alçado à função de colaborador.

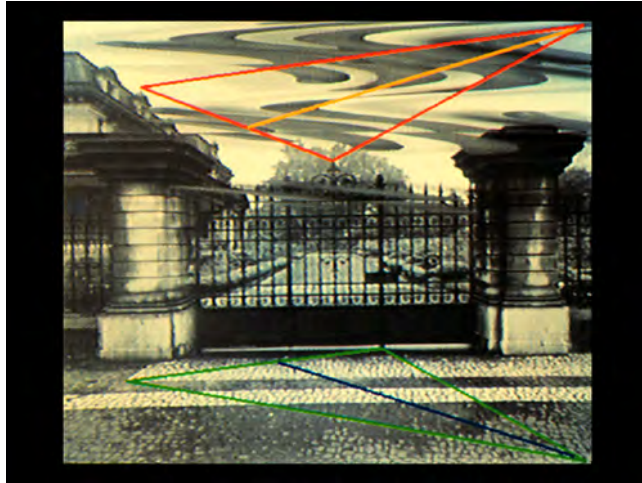


Fig. 38. *CG 27 (Passagem)*, imagem digital, 1986, 480 x 640 pixels



Fig. 39. *mcz 08 (Alfa)*, imagem digital, 1988, 648 x 486 pixels

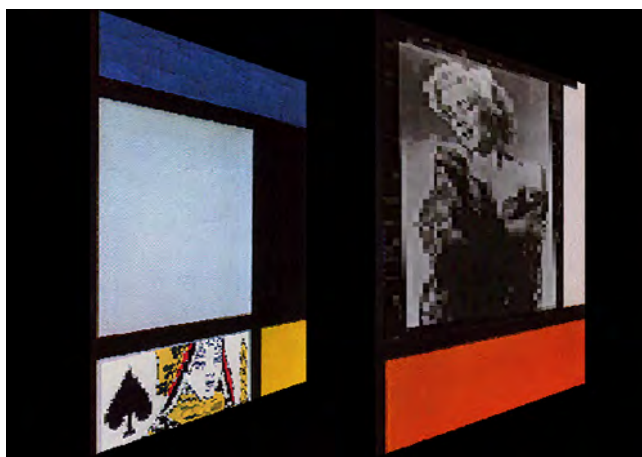


Fig. 40. *Scherzo 14 (Scherzo)*, imagem digital, 1989, 400 x 569 pixels



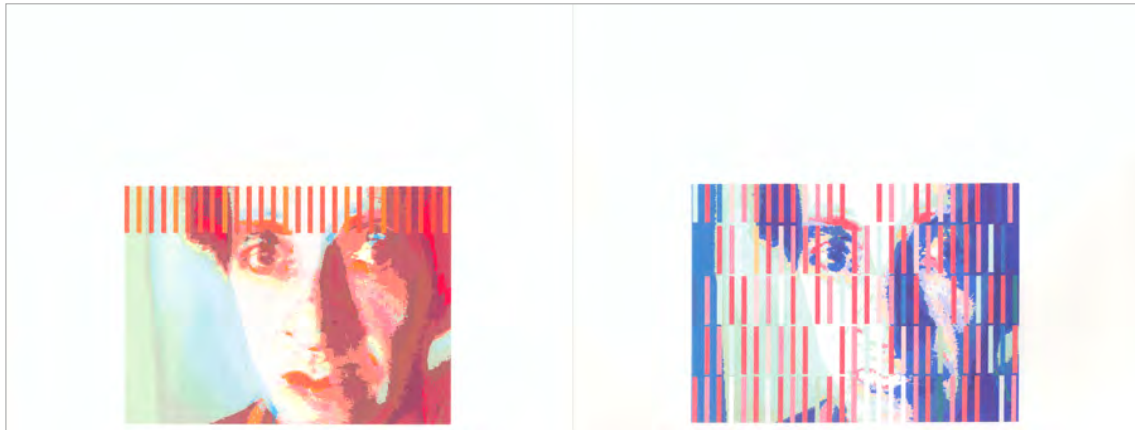


Fig. 41. *Cahier 45 (Cahiers)*, imagem digital, pigmento/papel, jato de tinta, 1989, 21,6 x 56 cm (livro aberto)

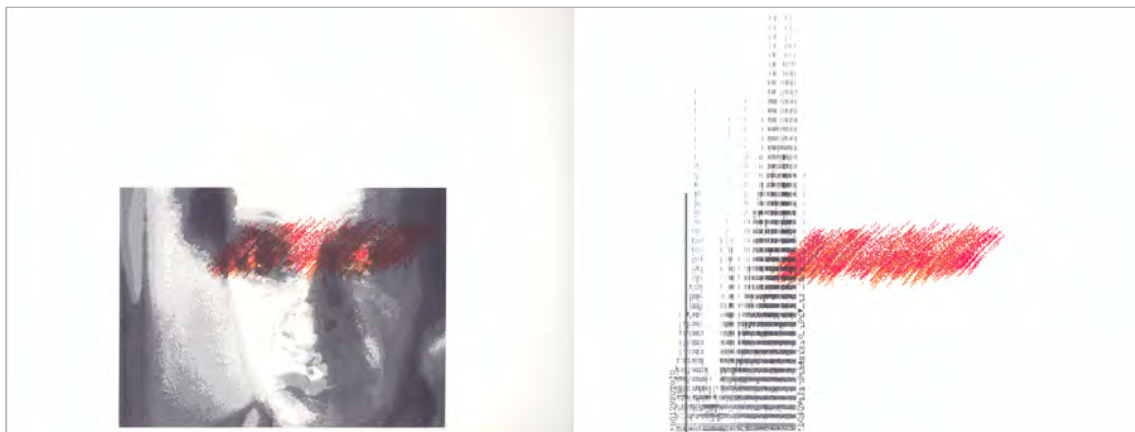


Fig. 42. *Cahier 99 (Cahiers)*, imagem digital, pigmento/papel, jato de tinta, 1989, 21,6 x 56 cm (livro aberto)

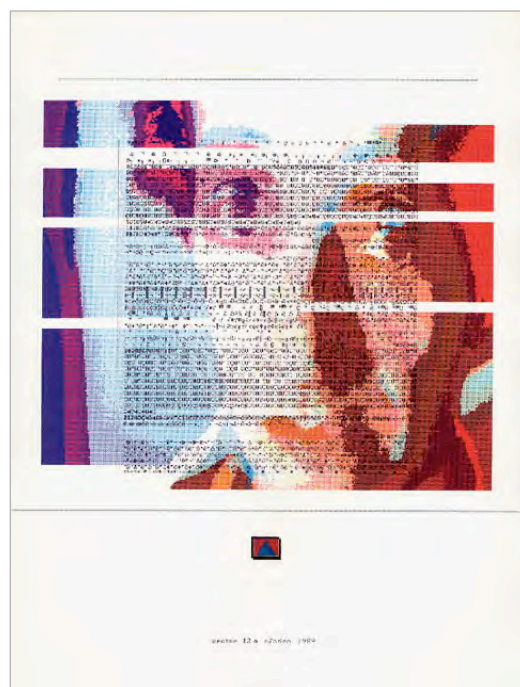


Fig. 43. *Vector 12o (Vectors)*, imagem digital, pigmento/papel, jato de tinta, 1989, 84 x 24 cm, detalhe



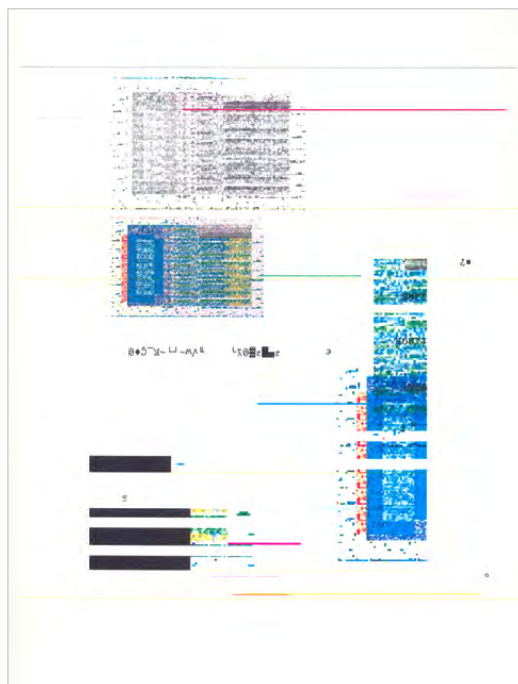


Fig. 44. *Vector 13x (Vectors)*, imagem digital, pigmento/papel, jato de tinta, 1990, 84 x 24 cm, detalhe

Obra chave por excelência, *Vectors* levou à formulação ainda em 1990 do projeto *OPUS*. A ideia central consistia em elaborar um sistema interativo em computador tal que a criação compartilhada da imagem fosse mediada por uma simulação do acaso, configurando paradoxalmente a imprevisibilidade como a lógica do programa — uma poética da desprogramação. Levado a cabo somente em 1996–1997, teve a participação de Carlos Freitas como especialista em informática aplicada à imagem. Operacionalmente, essa interação é articulada através de programas modulares, Opus, Hermes e Chaboo, destinados à imagem *raster* 2D estática. O ensaio *CHO* (1996–1999) congrega os primeiros resultados de sua aplicação.

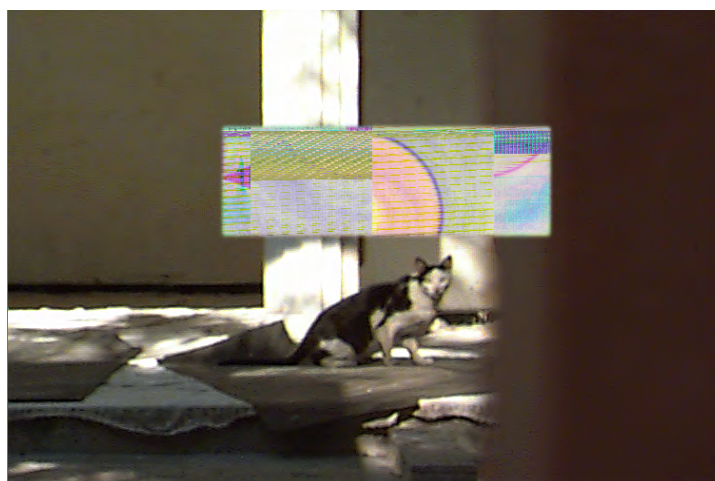


Fig. 45. *cho 105 (CHO)*, imagem digital, 1997, 504 x 756 pixels



Fig. 46. *cho 159 (CHO)*, imagem digital, 1997, 435 x 435 pixels

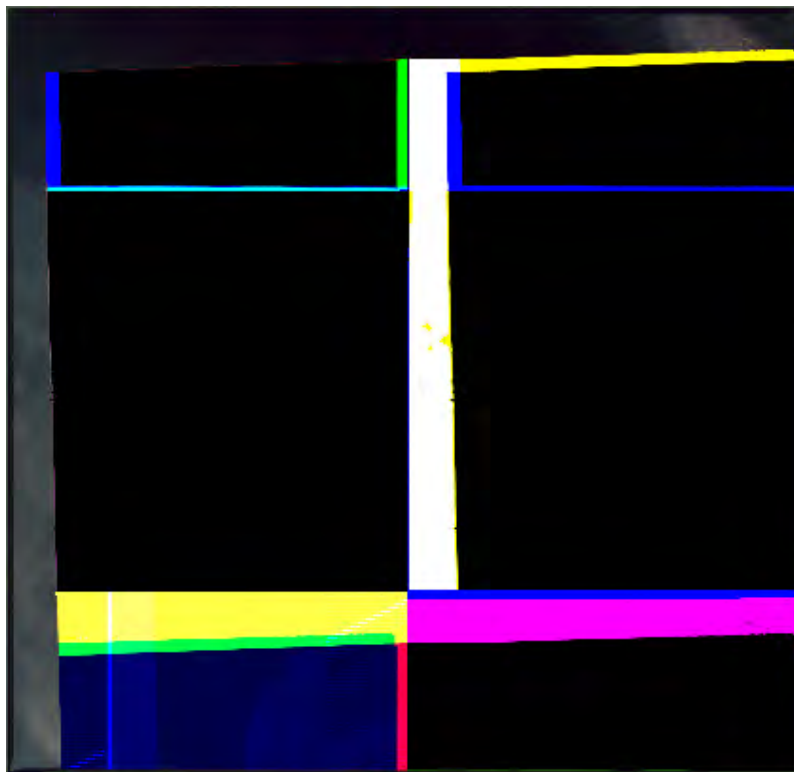


Fig. 47. *cho 220 (CHO)*, imagem digital, 1997, 407 x 420 pixels

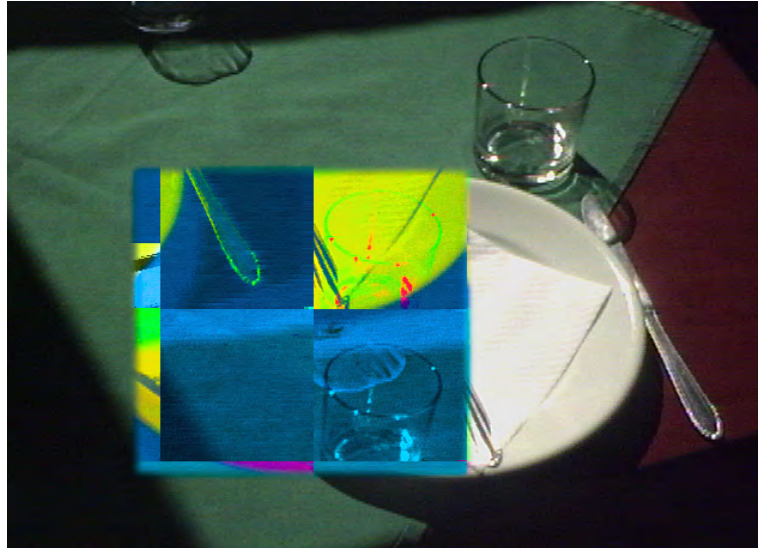


Fig. 48. *cho 261 (CHO)*, imagem digital, 1997, 458 x 632 pixels

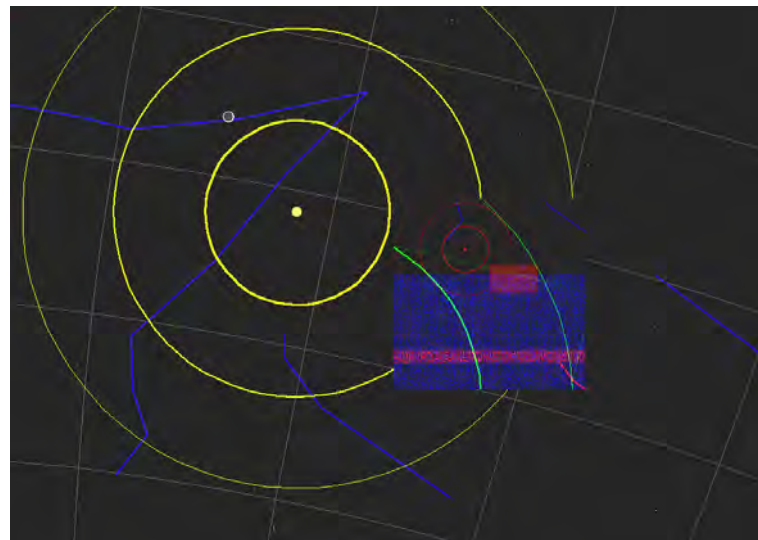


Fig. 49. *cho 273 (CHO)*, imagem digital, 1997, 716 x 1010 pixels

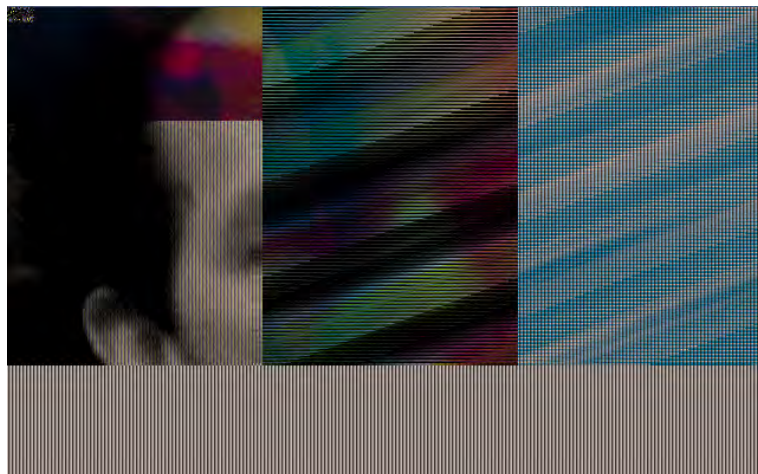


Fig. 50. *cho 351 (CHO)*, imagem digital, 1998, 400 x 640 pixels



Fig. 51. *DSCN0751/x01 (cx)*, imagem digital, 2010, 768 x 1024 pixels

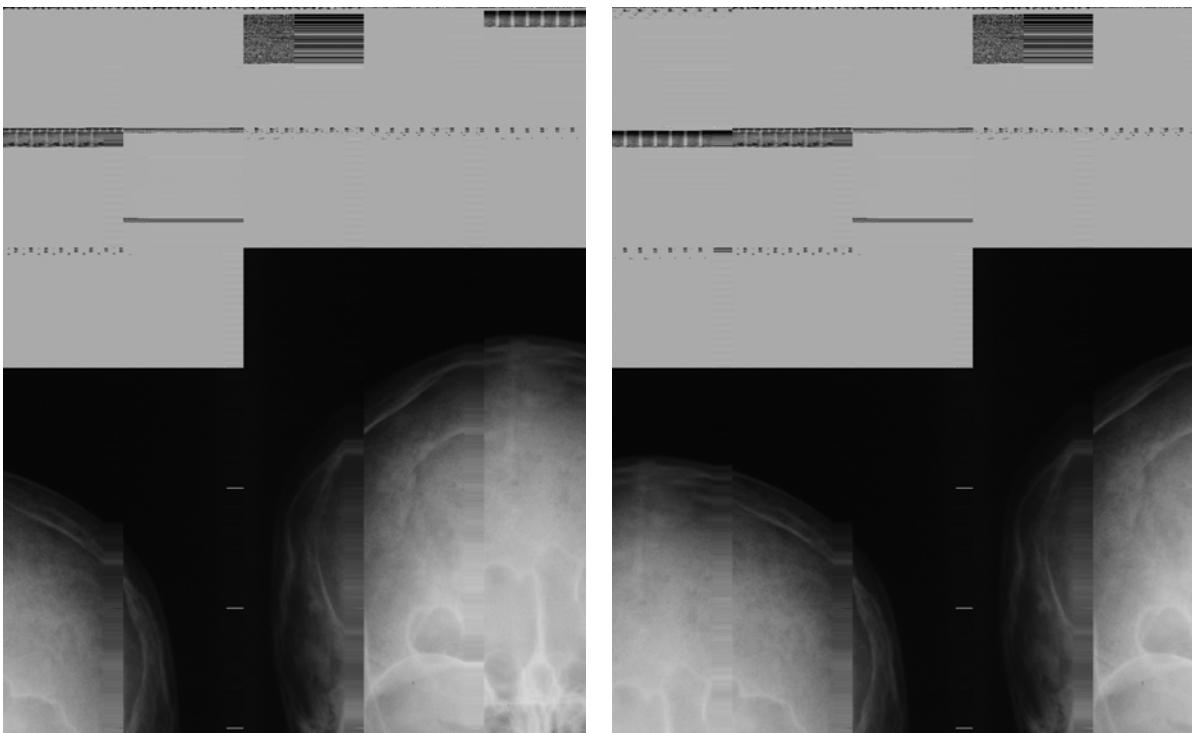


Fig. 52 e 53. *XRca1v06 (lapx)* e *XRca1v07 (lapx)*, imagem digital, 2000, 1555 x 1241 pixels

Conectando-se ao conceito junguiano de sincronicidade<sup>37</sup> (evidentemente sem pretender ilustrá-lo ou mesmo demonstrá-lo), a geração da imagem digital com *OPUS* ocorre sob a polaridade certeza/incerteza no quadro da colaboração humano-máquina. Buscou-se um enlace de capacidades intuitivas e lógicas do ser humano com algoritmos lógicos do computador, em que a tecnologia migra da intermediação para a intercriação — provocando um deslocamento do sujeito como centro e medida da criação, e evidenciando sua índole processual. Estabelece-se, então, uma derivação, senão uma singularidade, no *status* da representação e, mais além, provoca-se uma interrogação epistemológica.

Os recursos proporcionados por *OPUS* — programas modulares (*plug-ins*) mencionados, *Opus*, *Hermes* e *Chaboo* — embora limitados pela obsolescência da plataforma tecnológica em que foram desenvolvidos e operavam, serviram emergencialmente aos ensaios subsequentes *lapx* (1999–2000), *imagex* (2000–2009), *cx* (2010–2015) e *tx* (2015–presente).

### III.4. Telecomunicações

A produção de obras e ideias vinculadas às telecomunicações procede do interesse na cultura da imagem e na indagação sobre sistemas de representação, e tem seu eixo na intercomunicação e inter-relação cultural.

Telearte é a expressão abreviada que adotei para designar as manifestações artísticas intermediadas por sistemas de telecomunicações. Necessariamente interativos, os projetos e as realizações nessa área se desenvolvem em torno da experimentação com forma de expressão, expandindo questões presentes em obras anteriores e almejando novas poéticas. Esta categoria de manifestações tem características de evento, existindo enquanto um processo no espaço-tempo telemático, diferenciando-se das artes plásticas tradicionais, da instalação e da performance. Elas sobrevivem inevitável e fragmentariamente na memória de participantes e observadores, e em alguma forma de documentação.

Em telearte, as noções usuais de autoria e de público adquirem outras características. A autoria do evento refere-se a idealização/modelagem de um projeto a acontecer, compreendendo a concepção

---

<sup>37</sup> "Sincronicidade é um termo criado por C. G. Jung, que exprime uma coincidência significativa ou uma correspondência entre um acontecimento psíquico e um acontecimento físico, ou entre sonhos, ideias análogas ou idênticas que ocorrem em lugares diferentes, sem que a causalidade possa explicar umas e outras manifestações." Jaffé, Aniella (ed.). (1975). *C. G. Jung: memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 358-359.

estética e a configuração técnica. Alternativamente, pode-se considerar a autoria distribuída<sup>38</sup> quando da realização do evento, dado que este acontecimento resulta da ação colaborativa dos participantes. A noção convencional de público espectador fica algo esvaziada, em função da dispersão espacial e natureza interativa, existindo apenas participantes e, algumas vezes, observadores, tais como críticos e teóricos, e colaboradores (por exemplo, assessoria técnica). Entretanto, o desenrolar de um evento é em alguma medida imprevisível, incorporando tanto o comportamento lúdico dos participantes como os incidentes envolvendo os sistemas utilizados, confirmando a dinâmica própria da intercomunicação. Enfim, enuncia-se uma obra de arte adaptativa, permeável e multiforme, em que o processo se sobrepõe ao resultado.

Realizadas no período 1987–1994 e, portanto, antecedendo a difusão da internet, minhas obras em telecomunicações podem ser classificadas segundo o grau de envolvimento: participação em eventos, iniciativas conjuntas e formulação de projetos. Seguem-se alguns exemplos em que se pontuam a conexão com a representação fotográfica e a referência à colagem e montagem.

A participação em eventos organizados em diferentes partes do mundo por indivíduos ou grupos, com as mais diversas propostas, pode ser exemplificada com *Patchwork* (Paris, 1992) e *Eart Summit Fax* (Brasília, 1992).

Obra inaugural em telecomunicações, *SSTV 1* (1987) foi concebida como uma mensagem a ser levada ao ar, de forma que a interação se daria a partir da obra e não pela sua reelaboração. Realizada com televisão de varredura lenta, em que à imagem de vídeo de uma máquina de escrever são sobrepostos caracteres gerados em tempo real na própria câmera de vídeo, caracterizando um diálogo intra-aparelho.

A escolha da máquina de escrever correspondeu à apropriação do objeto/instrumento e da ideia/função de um dispositivo mecânico, originado no século XIX, e de confrontar os meios eletrônicos de época então disponíveis, vídeo e *slow-scan TV*, ou seja lançar um diálogo "inter-media". A imagem/simbologia da máquina de escrever<sup>39</sup> tem uma trajetória própria no corpo da obra, seja em hipermídia, com *Urbi et Arti* (1994) e *Scripta [LAPIS/X]* (1999), seja em imagem digital, comparecendo em *lapx* (1999–2000).

---

<sup>38</sup> O termo *distributed authorship* consta em Ascott, Roy. (1984). Art and Telematics, in Grundmann, Heidi (ed.). *Art telecommunication*. Vancouver: Western Front, Viena: Blix, p. 35.

<sup>39</sup> Cf. Fadon Vicente, Carlos. (2014). Entrevista por Claudia Giannetti, in Giannetti, Claudia (ed.). *Cenários: de duetos e diários* [Catálogo]. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, pp. 21-27.



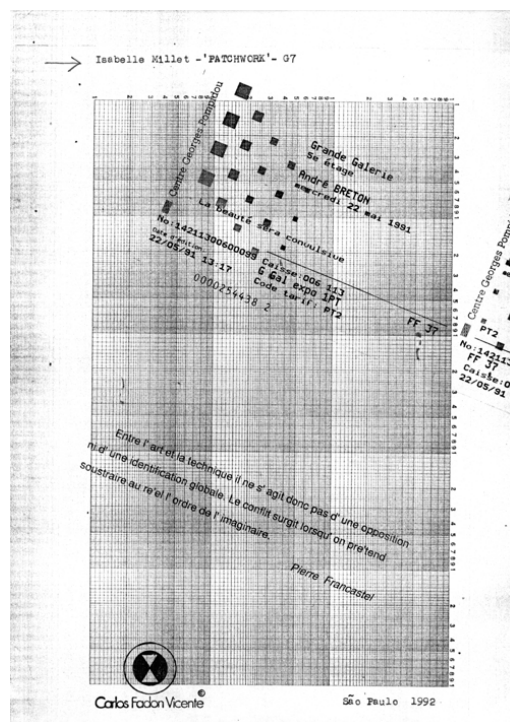


Fig. 54. *G7*, montagem, fax, 1992, imagem monocromática transmitida, 29,7 x 21 cm

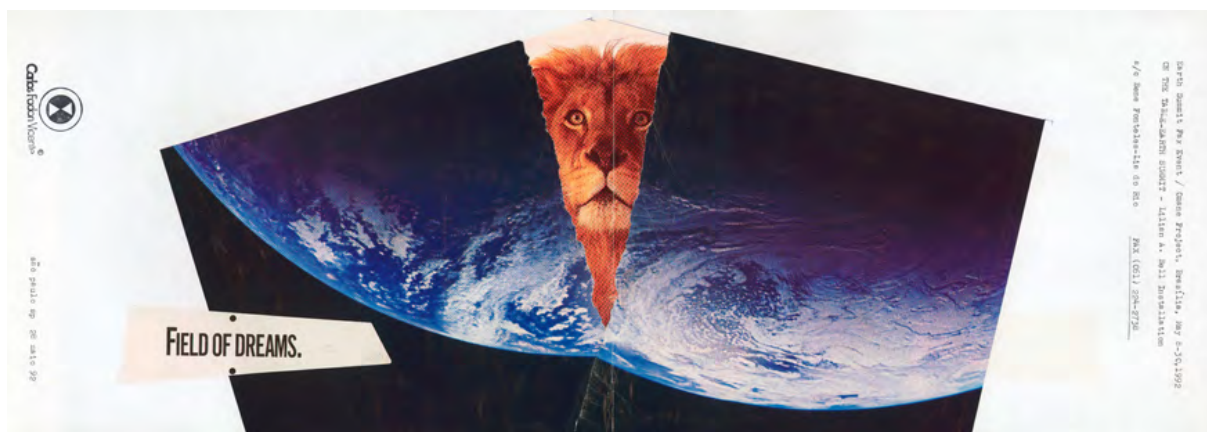


Fig. 55 e 56. *Field of Dreams*, colagem, fax, 1992, original em cores e imagem monocromática transmitida, 21 x 59,4 cm

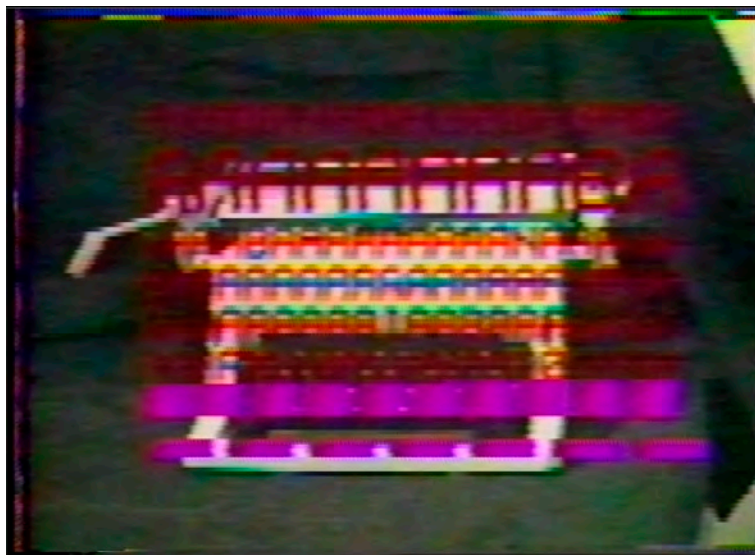


Fig. 57. *SSTV 1*, slow-scan TV, 1987, reprodução de tela



Fig. 58. *Urbi et Arti (Conjunto Oito)*, hipermídia, interface, imagem digital, 1994, 480 x 640 pixels

A natureza-morta foi a deixa para explorar a continuidade e fluidez do espaço telemático, em particular, o conceito de anel, onde a obra nasce, circula, e eventualmente se encerra — elaborada e reelaborada a cada passagem. Esta foi a base de *Natureza Morta – ao Vivo* (1988), obra realizada no âmbito do evento *Intercities: São Paulo/Pittsburgh*. Foi formulada como uma investigação sobre a transposição/tradução de um gênero de representação carregado culturalmente: a natureza-morta. Em



outras palavras, a releitura/recriação de uma tradição artística, na pintura e depois na fotografia, noutra perspectiva conceitual e noutro meio visual<sup>40</sup>.

Resumidamente, a imagem (uma natureza-morta) gerada em São Paulo era transmitida para Pittsburgh e lá usada como fundo para compor uma nova imagem (uma outra natureza-morta) e esta enviada de volta para São Paulo e assim sucessivamente, utilizando um sistema de televisão de varredura lenta ligado a linhas telefônicas comuns.



Fig. 59. *Natureza Morta – ao Vivo*, slow-scan TV, 1988, reprodução de tela, quatro momentos do início ao fim

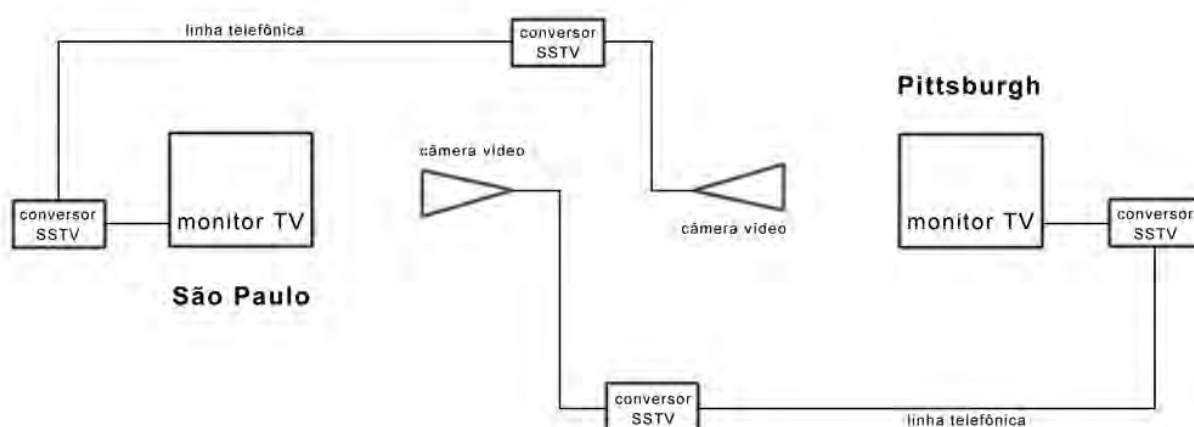


Fig. 60. *Natureza Morta – ao Vivo*, slow-scan TV, 1988, diagrama de fluxo

A mais recente, aliás a última obra, *Telage* foi concebida para evento *Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos* (Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1994). Mais além do tempo do relógio e calendário, sua formulação explora a relação entre espaço urbano e espaço telemático. Operando separadamente imagem e som, funda-se na combinação da transmissão de dados via telefone com a manipulação de imagem e som via computação. O pano de fundo é a interação à distância e a transposição de procedimentos e ideários da colagem/descolagem. Artistas em quatro cidades

<sup>40</sup> Cf. Fadon Vicente, Carlos. (2015). *Natureza Morta – ao Vivo*, in Giannetti, Claudia (ed.). *WhatsAppropriation: a arte de revisitar a arte* [Catálogo]. São Paulo: Elo3 Integração Empresarial, pp. 134-137, disponível no apêndice C – Seleção de textos.

(Campinas, Lexington, EUA, Recife, São Paulo) estiveram conectados através de computadores ligados a linhas telefônicas convencionais, ou seja, uma rede telemática pré-internet.

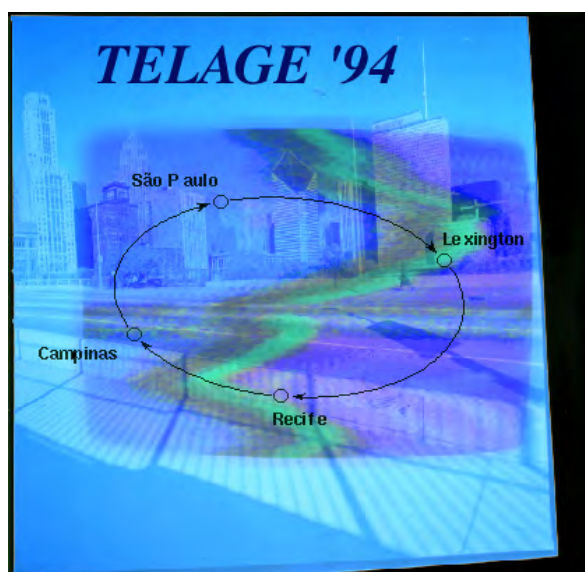


Fig. 61. *Telage*, diagrama de fluxo, 1994

### III.5. Hipermissão

O interesse pela hipermissão — estrutura multimídia agregada à interatividade — teve origem na exploração de formas narrativas mais além daquelas proporcionadas pelo livro de imagens, exposição e audiovisual fotográfico, e nas questoes relativas  autoria e  difusão colocadas por obras feitas com imagem digital e telecomunicaçoes.

A formulação e a produção de obra em hipermissão passou pela expansão da experimentação esttica, da reflexão conceitual e do domínio da técnica. A diretriz principal do seu *design* tem sido a economia de meios.

A obra em hipermissão absorveu o conhecimento e a experiência advindos da realização de audiovisuais fotográficos, seja a iteração<sup>41</sup> imagem-som e som-imagem, seja a edição de imagens em arranjos lineares. No entanto, a sua elaboração é mais sofisticada na medida que a criação e a direção envolvem tanto a edição de imagens em arranjos não-lineares como a concepção da interatividade subjacente  arquitetura de informaçoes audiovisuais e ao desenho de interfaces de navegação.

<sup>41</sup> O termo iteração é aqui tomado no sentido da lgebra — processo de resolução de uma equao mediante uma sequência de operaçoes em que o objeto de cada uma é o resultado da que a antecede — ou seja, uma etapa de edição na qual a imagem tem precedência sobre o som serve de partida para uma etapa subsequente e na qual o som tem precedência sobre a imagem, e assim por diante.



Essa aproximação foi feita segundo um conjunto de estruturas audiovisuais, destacando a conjunção e a variação de elementos simbólicos, e incorporando um certo grau de imprevisibilidade, oculto na interface e na arquitetura, tal que ao interator são oferecidos múltiplos percursos imaginários.

Definidos logo de início, título e subtítulo reforçam a poética da obra. O primeiro, nome feminino em português e espanhol, porta uma raiz mística e alude ainda a um percurso, a *via crucis*. O segundo, por sua vez, se vale de um jogo de palavras para anunciar a sua inclinação teatral.

Apresentando uma poética sofisticada e uma requintada elaboração estética e conceitual, *LAPIS/X REDUX* (1999-2009) é uma hipermídia composta por cinco partes interdependentes: *ad finem*, *LAPIS/X*, *Lumina*, *SC* e *Tharsis*. Compartilham a mesma matriz conceitual e operacional, mas diferenciam-se em termos de formulação e desenho, e formam uma complexa malha com aproximadamente 120 estruturas audiovisuais e 1800 imagens.

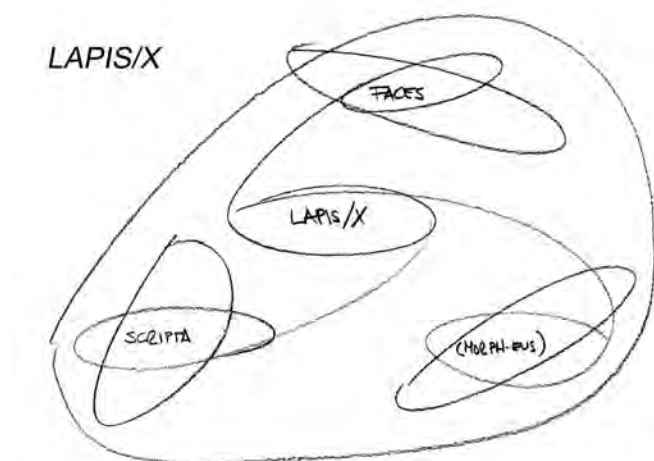


Fig. 63. *LAPIS/X* (*LAPIS/X REDUX*), arquitetura simplificada, desenho, 1999

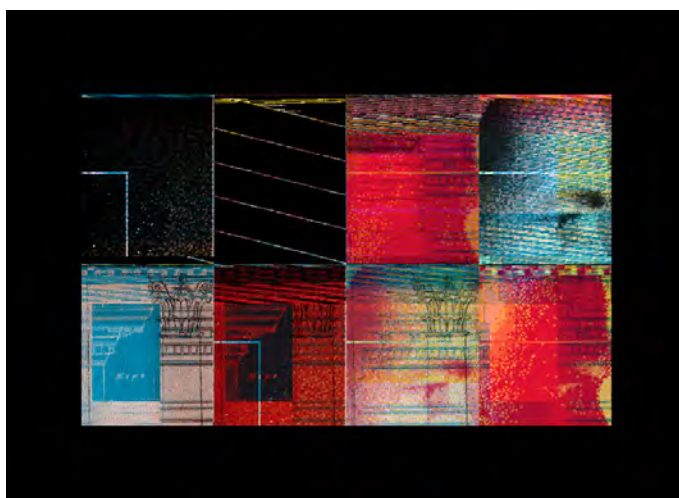


Fig. 64 *FACES* (*LAPIS/X*), 1999, reprodução de tela

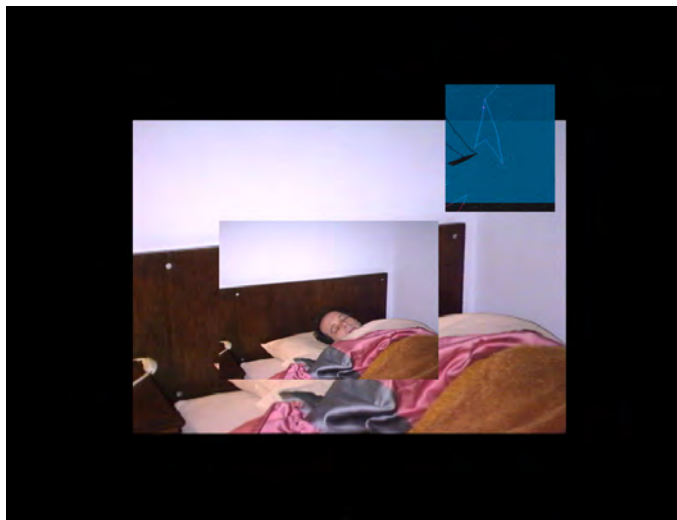


Fig. 65. *(MORPH-EUS)* (LAPIS/X), 1999, reprodução de tela

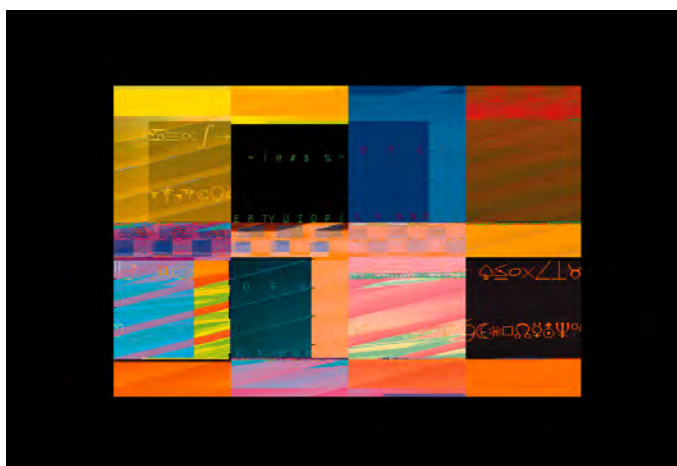


Fig. 66. *SCRIPTA* (LAPIS/X), 1999, reprodução de tela

As imagens são todas eletrônicas em seu nascedouro e, exceto um breve ensaio fotográfico de autorrepresentação, *EU* (1994), resultaram de um processo de intercriação humano computador provido pelos recursos e conhecimentos de *OPUS*. Conceitualmente, o ponto de partida foi o tecido das obras anteriores, levando ao estabelecimento não-planejado de uma ampla rede de associações.

Obra de pesquisa e criação, deriva do projeto *LAPIS/X: interimagens, processo e experimento* (1999), centrado nas inter-relações entre imagens — mais propriamente, diálogos entre memórias e representações — indagando sobre a ligação entre imagens digitais e imagens-conceitos mentais.

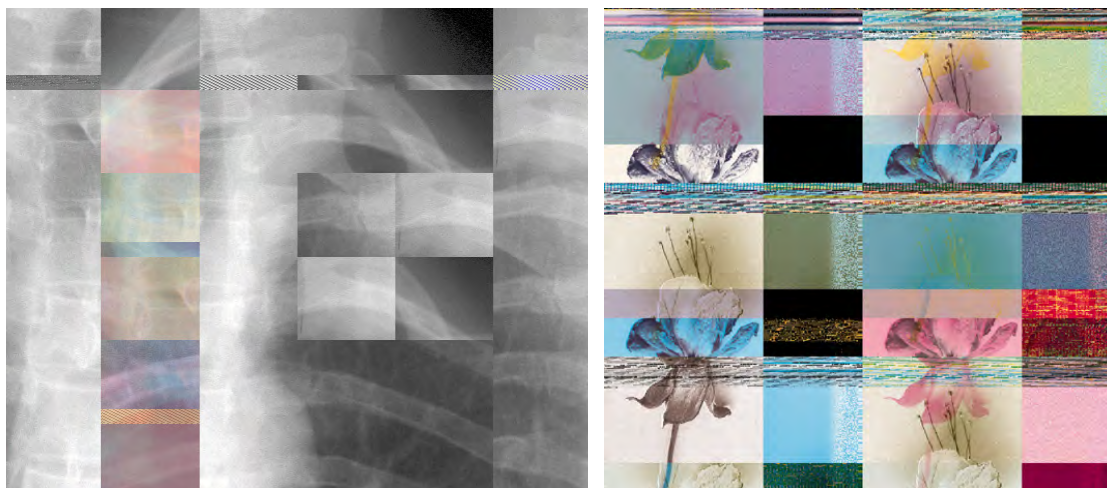


Fig. 67 e 68. *rad1MH/x16 (lapx)* e *cho 314c4/x11 (lapx)*, imagem digital, 1999, 974 x 1174 pixels e 585 x 619 pixels

A maneira concebida para levar essa formulação dialógica é através da hipermídia, como se fora uma rememoração do fluir do projeto. Esta rememoração seguramente não pode reproduzir nem pretende equivaler ao projeto em si. Entretanto, no plano do interator ela se transfiguraria em outro processo e experimento ao evocar outras imagens, "as suas próprias memórias e representações".

A situação-experiência que se propõe ao público, relacionar memórias e representações, desdobra-se em diferentes vertentes e atos. De um lado reflete o processo de geração das imagens, a imagem trazida pelo ser humano, autor, e depois transformada pelo computador, coautor. Por outro, comparece no caráter volátil e efêmero da própria obra, a rigor, o estado de um circuito eletrônico e sob o risco permanente de obsolescência, tanto de recursos de produção como de apresentação. Em adição, aponta para a questão da finitude, senão da transitoriedade da existência, da fugacidade inerente ao duo memória e representação — que por sinal, é uma questão subjacente à fotografia.

AVA (2013) é um livro de artista digital assentado em escrituras e veladuras visuais, e cuja matriz estética repousa na variação sobre um tema, à semelhança da música. Polifônico, congrega vinte estruturas narrativas em que coexistem relações de convergência e divergência. Foi concebido como uma obra essencialmente visual, ou seja, um livro mudo. Um princípio formal cuja única exceção, vídeo *mais além*, a rigor é também silenciosa.

Seu título é tanto um nome próprio como uma sigla indeterminada. Ao trio de letras é possível associar um regime tripartite de gênese das narrativas:

- a) imagem foto-cinematográfica, tal como *24 de maio* e *mais além*, respectivamente;
- b) imagem digital fruto da colaboração humano e computador, por exemplo, *01* e *zeroX*;
- c) recriação de livros de artista produzidos em papel, a exemplo de *quadri* e *cahier 7*.





Fig. 69. *Sem título (24 de maio, AVA)*, fotografia, 2007 [DC 2007/11/24-14]

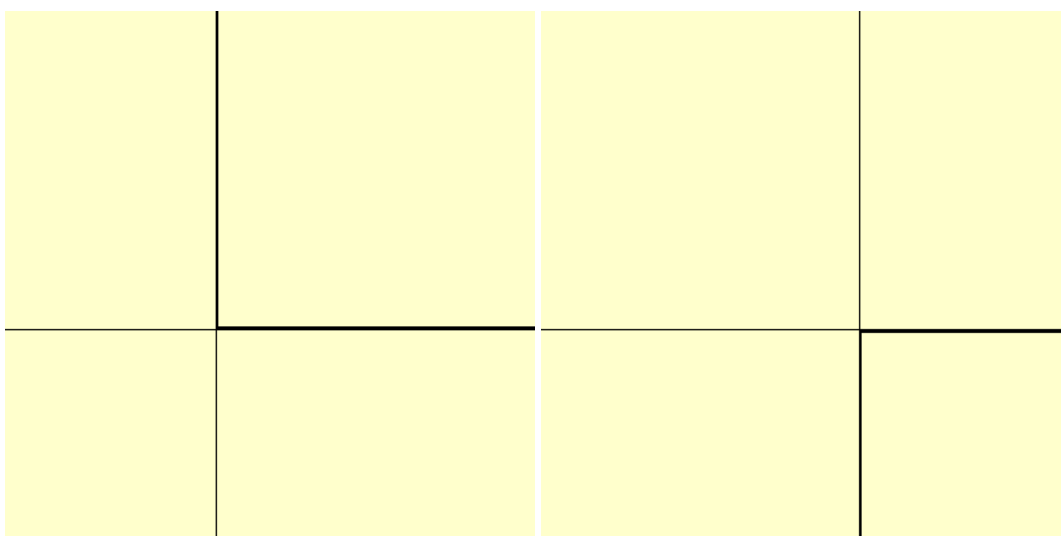


Fig. 70 e 71. *quadri (AVA)*, 11a, 11b, imagem digital, 2013; recriação de *quadri*, nanquim sobre papel, 1981, 16 x 16 cm

Na formulação de *Dolores*, *LAPIS/X REDUX* e *AVA* defini a interação em grau participativo, qual seja, a ação do interator não implica em alteração do conteúdo da hipermídia. Essas obras foram publicadas em disco, CD e DVD de dados, como edição de autor. Por fim, observo que o par determinação e indeterminação incorporado à estrutura audiovisual faz com que a posse do disco não assegure o domínio sobre qual seja o conteúdo da obra, algo incerto, e cuja totalidade escapa.

## IV. Análise das obras

Cada obra tem um particular feitio e andamento próprio, cada ensaio tem sua partitura e orquestração, por assim dizer, sugerindo múltiplas miradas. A seleção das obras em fotografia foi feita em função da representatividade no conjunto da produção e seu ordenamento obedeceu a um critério misto: primeiro em ordem cronológica; depois pela evolução temática e aproximação formal; a seguir se introduz agrupamentos, totalizando 22 tópicos de análise.

Lembro que as realizações em *media art* (hipermídia, imagem digital, telecomunicações) e em outros meios (audiovisual, ramos das artes visuais), com graus variáveis de conexão com a imagem e a representação fotográfica, foram examinadas no capítulo III.

Para maior clareza, reproduzo aqui um trecho da Introdução, item 7: animada por uma visão retrospectiva, a metodologia de pesquisa compreende quatro instâncias de análise, por vezes entremeadas, a saber:

- a) contextual, abordando a gênese e formulação da obra, e a inserção no conjunto da produção;
- b) formal, referindo-se aos elementos estéticos e conceituais constituintes da obra;
- c) relacional, cobrindo as interconexões gerais e particulares entre ideias, obras e imagens;

d) tecnológica, em segundo plano, examinando os fatores técnicos como contribuintes aos valores estéticos e conceituais.

Em nome da fluência, a redação da análise não foi fracionada segundo esses itens. Quanto às imagens, na medida do possível, editei uma seleção visando tanto a variedade como a similaridade estética e conceitual. Dadas as restrições de espaço na tese em papel, em particular, para as obras de médio e grande porte, é possível examinar a reprodução de outras imagens no apêndice D – Documentação digital.

### IV.1. *TVe* e (*ambiente próprio*) – Duas linhagens

Os ensaios inaugurais *TVe* e (*ambiente próprio*) (1975) estabeleceram linhagens distintas de obras e, embora já tenham sido examinadas (II.2.3. Ensaio fotográfico: primeiros acordes), recoloco suas características principais.

*TVe*: sua motivação provém da importância histórica da TV nas minhas referências culturais, a exemplo da sequência de *Moscou contra 007*; o filme como um conjunto de quadros define a imagem;



sua temática é o fluxo incessante da programação da televisão, abordada sob a polaridade ou jogo determinação (escolha de cenas) e indeterminação (sequência da transmissão, troca de canais); dialoga com a metarrepresentação, a realidade televisionada; a criação e a edição/montagem são feitas simultaneamente na câmera. A imagem da televisão reaparece em outras obras, a exemplo de *Medium* e *7 super8*. Por outro lado, a continuidade do filme como estrutura "narrativa" surge em diversas obras, por exemplo: como fragmento, em *zzzt!*, *Outdoor Mulher* e *Trincas*; como um todo, em *xy, a.k.a., (em) linha* e *Passo Doble*.

(*ambiente próprio*): sua motivação provém do perambular pela cidade, chave da fotografia de rua; o conjunto sequenciado de imagens define a obra; sua temática alude à micropaisagem urbana, a exemplo de edificações, elementos gráficos e personagens; adota uma narrativa circular e o viés introspectivo de um diário; a criação das imagens e a edição/montagem do livro de artista são etapas distintas, não necessariamente independentes. O formato de diário e a designação da paisagem próxima comparecem, por exemplo, em *Diários* e *Compendium*; o livro de artista comparece em *[4x2]*, *Águas* e *AVA*, entre outros.

Ambas, *TVe* e (*ambiente próprio*), têm em comum a maneira como o título e a sua grafia conformam a obra, os ideários da colagem e montagem, e a exploração da representação da representação como esteios da sintaxe visual. Traços estes encontrados alhures no corpo da obra.

## IV.2. *Refletir* — Fusão de realidades

*Refletir* (1975–1979) é um breve ensaio em cores. Explora um flanco da representação fotográfica ao abordar a composição de duas realidades à parte. Uma delas é a cena tangível frente à câmera e a outra, sobreposta, é a imagem especular advinda de outra cena à retaguarda — essa fusão é governada pelo grau de polarização da luz que atinge o material fotossensível.

Seu título, um verbo, sugere mais a consideração sobre a natureza da fotografia e menos um indicação de uma categoria ou maneira de produção da fotografia. Nesse sentido, quando da concepção do cartaz decidi fazer o último R espelhar o primeiro R. Conduziu à minha primeira mostra individual (Museu de Arte de São Paulo, 1980), em cuja montagem, por definição, não usei nenhuma cobertura de vidro para não adicionar reflexos às imagens.

As fotografias contendo uma imagem refletida são talvez uma constante na história da fotografia. Tenho uma lembrança antiga de Eugène Atget, em que esse tipo de imagem tem uma presença episódica, e de Lee Friedlander, e que, diferentemente, tem uma participação deliberada<sup>43</sup>.

Afora as referências culturais, creio que a gênese desta obra reside na "magia da fotografia" — um mundo em miniatura — no caso, ao reunir e surpreender duas situações, em geral, percebidas distintamente a olho nu.

As imagens de *Refletir* não têm uma temática pré-determinada. Elas resultaram de percursos cotidianos e, especialmente, da observação dos ambientes dentro e fora das vitrines, e resalto ser o primeiro deles uma realidade construída. A criação das imagens salienta o jogo com os elementos explícitos e implícitos nas duas realidades, e a natureza surreal da imagem resultante da fusão. Assim sendo, a questão do lugar no espaço urbano resolve-se no cruzamento de dois lugares à parte.

Vistas em retrospecto, as fotografias deste ensaio tem diferentes níveis de realização estética. Contudo observo a propagação do conceito de fusão de realidades no corpo da obra, seja por meio da realização de imagens em outros ensaios — a exemplo de *Avenida Paulista*, *Entradas*, *Places* e *Compendium*, entre outros — seja, por extrapolação, por meio da combinação de realidades como forma de compreender e expressar — a exemplo de *Natureza Morta – ao Vivo*, *Medium* e *Duetos*, entre outros.

As fotografias de *Refletir* foram produzidas com filme diapositivo em cores (135/24x36 mm), ou seja, praticamente sem margem de manipulação *a posteriori*. Feita numa única exposição (clique), a chave da composição, além da escolha possível da iluminação existente ao contraste pretendido na imagem, está no uso do filtro polarizador como mediador da fusão: a performance estética *vis-à-vis* o referido jogo de elementos e tom surreal. Este é, em especial, facilitado por objetivas grande angular e uso de um amplo campo focal.

---

<sup>43</sup> A respeito de Eugène Atget, ver, por exemplo, *À la Grappe d'Or*, 4 place d'Aligre, 1911, em <[http://www.nga.gov/feature/atget/works\\_art.shtm](http://www.nga.gov/feature/atget/works_art.shtm)>. Sobre Lee Friedlander, ver, por exemplo, *New York City*, 1963, em <<http://www.moma.org/collection/works/50609?locale=en>>, acesso em 19 abril 2016.



Fig. 72. *Refletir*, cartaz, 1980, 29,7 x 21 cm



Fig. 73. *Sem título (Refletir)*, fotografia, 1979 [S 1221]



Fig. 74. *Sem título (Refletir)*, fotografia, 1978 [S 0928]



Fig. 75. *Sem título (Entradas)*, fotografia, 1984 [F 0370-12]



Fig. 76. *Sem título (Places)*, fotografia, 1989 [F 0656-13]



Fig. 77. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 2004 [F 0869-09]



Fig. 78. *Sem título (Compendium)*, fotografia, 2012 [D 10525]

### IV.3. *Salão Moreira, Bom Retiro: caminhos do Hangul* — O veio documentário

As duas obras a seguir examinadas, embora díspares, têm em comum o despojamento formal e a adesão à metodologia do documentário fotográfico. A esse respeito, trata-se de saber, entre outros tópicos, um mínimo sobre o objeto/temática e se dispor a aprender, de manter um planejamento flexível, e sobretudo de guardar respeito relativamente ao objeto/temática.

*Salão Moreira* (1981) é um ensaio feito em filme em preto e branco sobre uma barbearia, seus apetrechos e seus personagens — em seus últimos dias — no centro antigo da cidade de São Paulo.

Em retrospecto, esta obra tem origem na memória pessoal, mais precisamente a barbearia que frequentei da minha infância até o final dos anos 1960. Próximo à residência da família na época, o Salão São Luiz na Rua Barão de Tatuí, São Paulo, pertencente ao Sr. Simão — pessoa afável e circunspecta tal como descobri ser o Sr. Moreira.

Descobri o local casualmente, uma velha casa de porão alto na Rua Asdrúbal do Nascimento, em meio a uma região em declínio. Foi a partir do retrato de um senhor à janela da casa, que viria ser o próprio barbeiro, que adentrei o estabelecimento. Gasto, como seu entorno, porém ainda digno, logo fui informado que estava para fechar as portas, coincidindo com o final do ano que se aproximava. Nesse estado de coisas, produzi o ensaio expeditamente com seis rolos de filme.

Reconheci os apetrechos característicos de um salão antigo, tais como aventais, cadeiras, espelhos, instrumentos e produtos, e os complementos usuais, por exemplo, calendários, revistas e símbolos religiosos. Nesse cenário tradicional estavam a figura do barbeiro e a protocolar manicure, e circulava a sua variada clientela. A ênfase conferida às fotografias deste ensaio foi consagrar o trabalho e o lugar, presente e passado.

O ensaio foi finalizado como um protótipo de livro, em edição de autor, e foi apresentado, em parte, na exposição coletiva *Portfólios*, Fundação Nacional de Artes, Rio de Janeiro, 1985.

*Bom Retiro: caminhos do Hangul* (2008) é um ensaio em cores em torno da presença da escrita coreana, o alfabeto Hangul, em ruas e ambientes do Bom Retiro, bairro na região central de São Paulo e conhecido mosaico de etnias. Foi realizado com a colaboração e a intermediação de Yun J. Park.

Esta obra nasceu de um convite da Sra. Yun para conhecer mais de perto a cultura coreana, cuja imigração data dos anos 1960, através de um ensaio fotográfico sobre essa peculiar escrita e, paralelamente, subsidiar um evento comemorativo dos 600 anos de sua criação pelo Rei Sejong.

As imagens, temperadas por conversas, foram produzidas ao longo de visitas a estabelecimentos comerciais diversos e a igrejas de diferentes denominações. Aqui o lugar, por sinal, é a escrita Hangul.



Fig. 79. *Sem título (Salão Moreira)*, fotografia, 1981 [F 0160-21]



Fig. 80. *Sem título (Salão Moreira)*, fotografia, 1981 [F 0158-37]



Fig. 81. *Sem título (Salão Moreira)*, fotografia, 1981 [F 0159-16]





Fig. 82. *Sem título (Salão Moreira)*, fotografia, 1981 [F 0162-36]



Fig. 83. *Sem título (Salão Moreira)*, fotografia, 1981 [F 0160-30]



Fig. 84. *Sem título (Bom Retiro: caminhos do Hangul)*, fotografia, 2008 [F 0957-06]



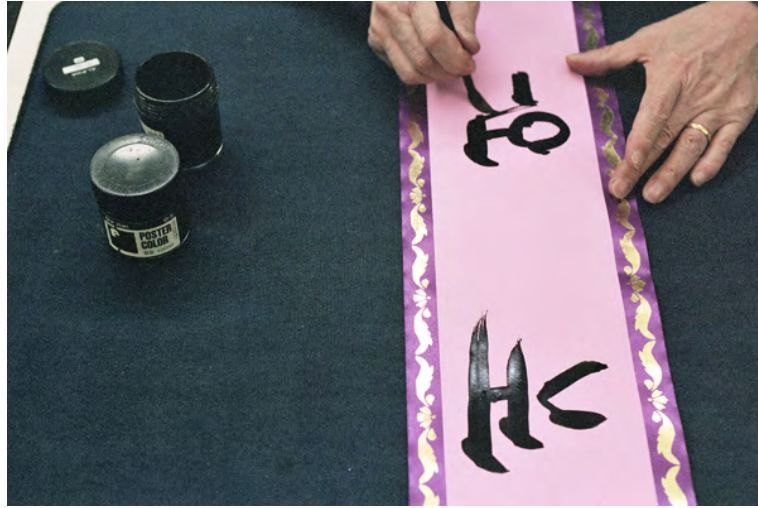


Fig. 85. *Sem título (Bom Retiro: caminhos do Hangul)*, fotografia, 2008 [F 0960-15]



Fig. 86. *Sem título (Bom Retiro: caminhos do Hangul)*, fotografia, 2008 [F 0957-25]



Fig. 87. *Sem título (Bom Retiro: caminhos do Hangul)*, fotografia, 2008 [F 0957-10]



Fig. 88. *Sem título (Bom Retiro: caminhos do Hangul)*, fotografia, 2008 [F 0963-04]

#### IV.4. *Observatório* — Um lugar à parte

O ensaio *Observatório* (1982–1985) refere-se a um antigo observatório astronômico de São Paulo. Trata-se de uma obra cujo domínio é a paisagem reservada, neste caso, um ambiente dedicado à pesquisa científica e mergulhado numa intrigante serenidade. Situado no bairro da Água Funda, as suas instalações datam dos anos 1930 e integram o Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas da Universidade de São Paulo.

A inusitada situação e a arquitetura eclética do observatório levaram à formulação deste ensaio, cujo interesse foi despertado por ocasião de um curso de extensão há tempos acalentado. Em adição, ao percorrer os jardins e lago adjacentes, tive a recordação de um passeio feito ali na minha infância.

A criação das imagens foi pautada pelo problema da representação de espaços quase atemporais, articulando aspectos dos prédios, da vegetação e, evidentemente, do firmamento. Foi desenvolvido majoritariamente em preto e branco, e correspondeu à primeira incursão em médio formato (filme 120/6x6 cm), passo decisivo no aprimoramento da minha expressão fotográfica.

Ao contrário do ensaio *Salão Moreira* (1981), *Observatório* distancia-se dos cânones do documentário, ao ocupar-se de uma sugestiva ambiência — um silêncio hipnótico, por assim dizer — afastando-se de uma abordagem descritiva das instalações, tais como edificações e equipamentos, e abstendo-se de retratar pesquisadores e funcionários.



Fig. 89. *Sem título (Observatório)*, fotografia, 1982 [F 0186-19]



Fig. 90. *Sem título (Observatório)*, fotografia, 1985 [F 0353-10]



Fig. 91. *Sem título (Observatório)*, fotografia, 1982 [F 0186-01]



Fig. 92. *Sem título (Observatório)*, fotografia, 1982 [F 0190-02]





Fig. 93. *Sem título (Observatório)*, fotografia, 1985 [F 0342-07]



Fig. 94. *Sem título (Observatório)*, fotografia, 1985 [F 0346-13]



Fig. 95. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 1983 [F 0198-12]



Fig. 96. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 1983 [F 0200-01]

#### IV.5. *Avenida Paulista* – Um cenário metropolitano

*Avenida Paulista* (1983–2015) é um ensaio fotográfico de grande envergadura sobre as mutações de uma particular paisagem urbana, qual seja, uma das principais avenidas de São Paulo. Tem por substrato temático as sucessivas alterações espaciais e os múltiplos matizes da ocupação desta via representativa e cenário simbólico da cidade. Produzido em preto e branco, sua poética gravita em torno dos marcos e das cicatrizes dessas transformações.

Datando do final do século XIX e construída numa região elevada da cidade, a Avenida Paulista foi ocupada inicialmente por grandes residências, testemunhou e vivenciou a veloz passagem de cidade a metrópole<sup>44</sup>. A partir de meados do século XX, as casas cederam passo progressiva, e depois aceleradamente a edifícios sobretudo comerciais, convertendo-se num eixo viário intenso, num cenário verticalizado e numa avenida repleta de passantes.

Um dos prazeres da fotografia de rua é flunar pela cidade, e são principalmente as caminhadas sem um destino definido que contribuem, no meu entender, para formulação de projetos. Este ensaio teve origem nesse molde: a avenida, cujo paisagismo fora renovado nos anos 1970, já dava sinais variados de desgaste, à semelhança de outras áreas da metrópole. A questão que se desenhava era dupla: de um lado, como a fotografia lidaria com a dinâmica das transformações; de outro, como a representação fotográfica transcenderia um quadro local, abrindo uma perspectiva mais ampla.

Em termos de formulação da obra, defini o livro de imagens como modo preferencial de apresentação, seja em razão do histórico da avenida, seja em função do potencial imagético detectado. Dada a variedade e a escala dos cenários ao longo de quase três quilômetros de extensão da avenida, este ensaio ganhou foro de experimentação fotográfica e resultou num caleidoscópio de centenas de imagens. Foi apresentado inicialmente na exposição *Avenida Paulista*, Centro Cultural Rebouças, São Paulo, 1983.

Em sua beleza rude, amontoando sobras do passado e restos da modernidade, a Avenida Paulista emerge assombrada nas imagens da *Avenida Paulista*, desvelando um anonimato fugaz e uma paisagem impessoal. Nessa perspectiva, o livro imaginado permanece em compasso de espera, pois embora contemple a mutação, está longe de ser um cartão postal.

---

<sup>44</sup> Cf. Toledo, Benedito Lima de. (1980/2004). *São Paulo: três cidades em um século* (3ed rev). São Paulo: Cosac & Naify, Duas Cidades.

As obras *Avenida Paulista* e *Observatório* diferenciam-se na questão do lugar no espaço urbano. Se na primeira o predicado é a via pública e o cotidiano de frequentes mudanças ao seu redor, na segunda tem-se um sítio isolado cujo ritmo de transformação mostra-se lento e sorrateiro.



Fig. 97. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 1983 [F 0221-12]



Fig. 98. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 1983 [F 0233-04]





Fig. 99. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 1983 [F 0268-14]



Fig. 100. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 1983 [F 0289-03]



Fig. 101. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 1983 [F 0288-12]



Fig. 102. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 1984 [F 0387-05]



Fig. 103. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 1986 [F 0501-01]



Fig. 104. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 1991 [F 0685-18]



Fig. 105. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 1987 [F 0582-04]



Fig. 106. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 1996 [F 0792-03]



Fig. 107. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 2010 [F 1014-18]



Fig. 108. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 2013 [F 1080-02]



Fig. 109. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 2014 [F 1083-11]



Fig. 110. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 2015 [F 1116-18]

#### IV.6. *Entradas* — Entre o público e o privado

*Entradas* (1984–2014) é um extenso ensaio abordando o edifício como um macro-habitante da cidade e considerando a entrada como símbolo de sua identidade arquitetônica e função social. O pano de fundo é a cidade de São Paulo, figurando variados estilos, diferentes épocas e situações, e fruto de projetistas anônimos e de renome. Realizado em preto e branco em médio formato, teve uma fase exploratória produzida em pequeno formato.

A representação fotográfica precisa o desenho, a construção e a decoração do ambiente, apresentando as entradas dos edifícios como quase-cenários, acrescidos algumas vezes da presença dos personagens característicos, a exemplo de funcionários, moradores e visitantes. O roteiro básico de produção compreendia tomadas internas e externas, incluindo contra-plano, e a inclusão de personagens, um esquema obviamente ajustado à dinâmica de cada situação.

A entrada como lugar é um espaço de transição, entre o público e privado, os quais tem regimes bastante diferentes na cultura brasileira<sup>45</sup>. Essa distinção, via de regra, causou embaraços no acesso ao interior dos edifícios, somados às preocupações com a segurança prenunciadas nas grades e guaritas.

Esta obra foi elaborada em paralelo a *Coberturas*, um ensaio fotográfico de Gal Oppido sobre os altos dos edifícios, os quais delineiam uma poligonal de concreto — uma linha do horizonte que encobre a paisagem natural, a exemplo da curva do rio e do perfil da montanha. Vindo a formar a exposição *Entradas e Coberturas*, Salão Fuji, São Paulo, 1985, cujo título faz referência às "entradas e bandeiras", como ficaram conhecidas as expedições de conquista e dominação territorial na época da colonização do Brasil.

---

<sup>45</sup> Sobre dicotomia casa e rua, ver DaMatta, Roberto. (1997). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* (6ed). Rio de Janeiro: Rocco.





Fig. 111. *Sem título (Entradas)*, fotografia, 1984 [F 0366-15]



Fig. 112. *Sem título (Entradas)*, fotografia, 1984 [F 0373-10]





Fig. 113. *Sem título (Entradas)*, fotografia, 1984 [F 0382-08]



Fig. 114. *Sem título (Entradas)*, fotografia, 1985 [F 0421-13]



Fig. 115. *Sem título (Entradas)*, fotografia, 1985 [F 0416-14]



Fig. 116. *Sem título (Entradas)*, fotografia, 1984 [F 0372-17]



Fig. 117. *Sem título (Entradas)*, fotografia, 1984 [F 0391-15]



Fig. 118. *Sem título (Entradas)*, fotografia, 1985 [F 0423-15]



Fig. 119. *Sem título (Entradas)*, fotografia, 1985 [F 0383-09]



Fig. 120. *Sem título (Entradas)*, fotografia, 1985 [F 0367-15]



Fig. 121. *Sem título (Entradas)*, fotografia, 1986 [F 0521-04]



Fig. 122. *Sem título (Entradas)*, fotografia, 1987 [F 0546-07]

*Entradas* tem origem em *Veracidade* (1981), um breve ensaio em preto e branco e que, na data, foi objeto de exposição no Instituto dos Arquitetos do Brasil, São Paulo. Realizado a quatro mãos, à modo de anotações sobre a verticalidade de São Paulo, apontava uma cidade dentro da cidade. O subtexto era o exercício do ver — o edifício como dominante do cenário, por Carlos Fadon Vicente, e como cenário da vida, por Gal Oppido, no prédio onde então residia.

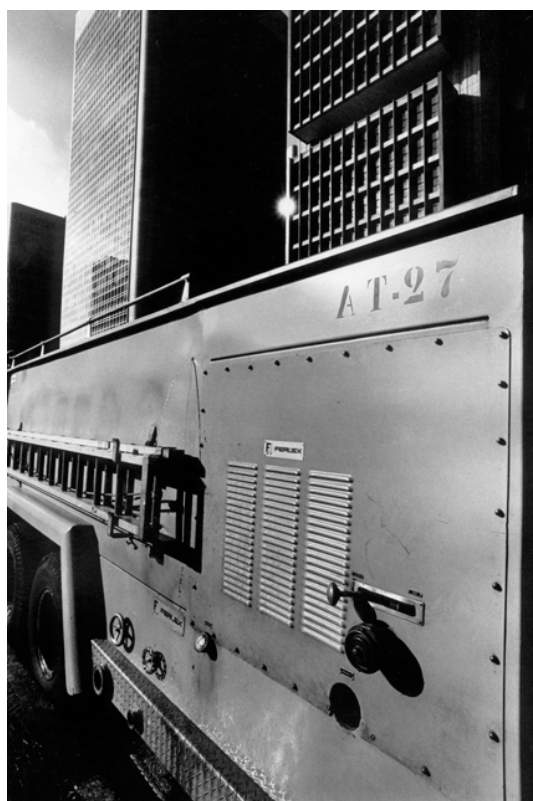


Fig. 123. *Sem título (Veracidade)*, fotografia, 1981 [F 0144-11]



Fig. 124. *Veracidade*, cartaz, 1981, 13 x 26,5 cm

#### IV.7. *Revisão* — Da memória

*Revisão* (1985–1986) é um breve ensaio dedicado aos interiores — os lugares da memória — da casa dos meus pais em São Paulo, e que tem sido minha principal residência desde que foi construída, em 1954–1956. Filia-se a *Entradas* na medida em que aborda a intimidade e a história associadas a um particular espaço privado — o lar, um local resguardado por natureza.

Realizado em preto e branco em médio formato, suas imagens foram produzidas com a câmara posicionada na altura aproximada dos olhos de um adolescente, nesse sentido, é um ensaio tanto evocativo como reflexivo, e, assim, não surpreende que as fotografias revelem uma certa serenidade.

Esta obra deu origem a *Interiores* (1985–1987), igualmente um curto ensaio em preto e branco, voltado aos arranjos e usos de diferentes ambientes no círculo de minhas amizades. Mais além, teve um desdobramento com *códice* (2009), uma rememoração em *close-up* de objetos pertencentes aos guardados da família, interligados — como se fora uma coleção — como sugere o título.



Fig. 125. *Sem título (Revisão)*, fotografia, 1985 [F 0438-15]



Fig. 126. *Sem título (Revisão)*, fotografia, 1985 [F 0460-11]



Fig. 127. *Sem título (Revisão)*, fotografia, 1985 [F 0429-07]





Fig. 128. *Sem título (Interiores)*, fotografia, 1986 [F 0472-11]

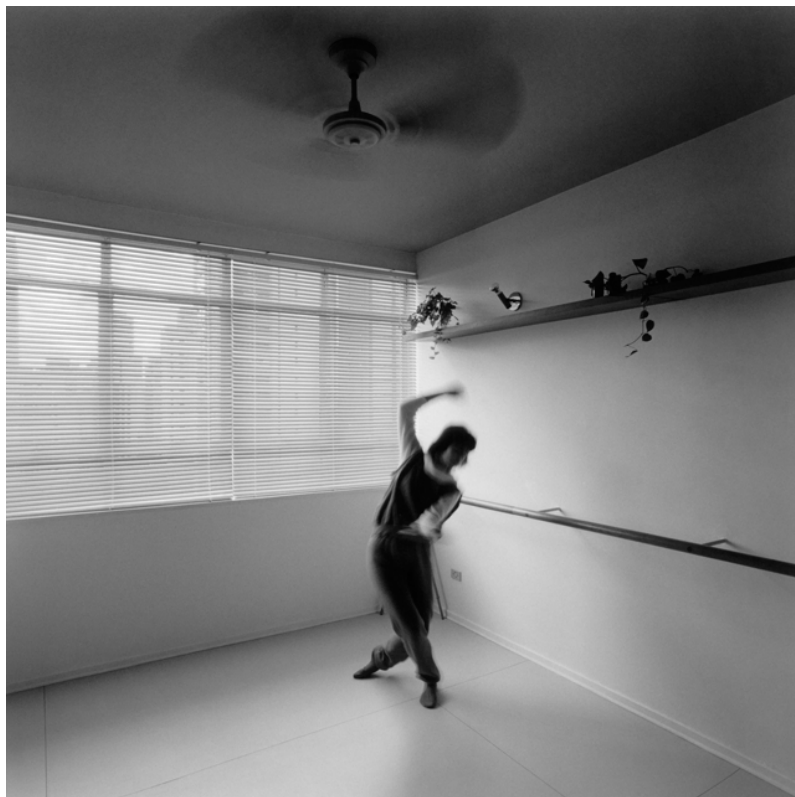


Fig. 129. *Sem título (Interiores)*, fotografia, 1986 [F 0486-12]



Fig. 130. *Sem título (Interiores)*, fotografia, 1987 [F 0539-11]



Fig. 131. *Sem título (código)*, fotografia, 2002 [F 0882-11]



Fig. 132. *Sem título (códice)*, fotografia, 2002 [F 0879-11]



Fig. 133. *Sem título (códice)*, fotografia, 2002 [F 0880-03]

#### IV.8. *Entreato* — Visível e não-visível

Operando sobre a paisagem urbana, o ensaio *Entreato* (1985–1987) alude a um evento, talvez acontecido ou a acontecer, cuja expressão pode ser física e psicológica, e que remete aos domínios do visível e não-visível fotográfico, respectivamente. A sua poética alimenta-se de um conceito emprestado do teatro, que lhe serve também de título, correspondendo ao *entr'acte* (francês), *interlude* (inglês) e *intermezzo* (italiano). É uma obra de pequeno porte, produzida em preto e branco em médio formato.

A criação da imagem mira um ténue e instável, senão difícil, equilíbrio entre aquilo que se pressente e aquilo que se encontra, cuja composição articula determinação e indeterminação. Por sinal, essa formulação antecipa a diretriz de *Vortex* (2013–presente). A questão do lugar ressurgue em *Entreato* com a encenação conduzida sob a aura da sutileza, preparando o terreno para *Noturnos* (1987–2013) e, mais adiante, *Duetos* (2005–2015).



Fig. 134. *Sem título (Entreato)*, fotografia, 1985 [F 0430-15]



Fig. 135. *Sem título (Entreato)*, fotografia, 1987 [F 0599-02]



Fig. 136 *Sem título (Entreato)*, fotografia, 1987 [F 0581-03]

#### IV.9. *Noturnos* — Sombra do mundo

Traço comum a várias de minhas obras, a ligação entre fotografia e teatro destaca-se em *Noturnos* (1987–2013). Trata-se de um denso ensaio em preto e branco produzido em médio formato, e realizado na cidade de São Paulo. Essa proximidade anuncia-se na partilha de termos e conceitos, tais como, cena e personagem, representação e realidade, direção e montagem, ilusão e veracidade. A obra salienta o artifício de criar outra realidade e de induzir tanto o distanciamento como o envolvimento. Analogamente à carpintaria e à encenação teatral, têm-se a construção da imagem e a elaboração da expressão fotográfica, evidenciando a fotografia como fantasmagoria<sup>46</sup>.

A poética do ensaio firma-se nessa ligação e explora a dimensão estética que a noite empresta à paisagem urbana. O silencioso vazio e a melancólica atmosfera desses cenários sugere uma ligação com a música, mais precisamente com o noturno, nomeando e reforçando a unidade da obra. Com a iluminação artificial modificam-se as relações espaciais, cuja configuração é dada comumente pela luz natural, ensejando outros caminhos de significação.

A escolha deliberada de situações com uma iluminação voltada somente para o cenário urbano, à semelhança do que ocorre no palco, desloca o observador para o papel de espectador. O tempo fica em suspenso, ausentes seres e objetos em movimento, estabelece-se um sutil estranhamento, uma rarefação tal qual antes de abrirem-se as cortinas de um espetáculo.

*Noturnos* tem uma dupla raiz. De um lado, a peculiar natureza do lugar, no caso, qualificado por uma ambiência, e não pela localização, atividade, função, a exemplo de *Avenida Paulista*, *Observatório*, *Entradas*, respectivamente. Por outro, advinda da minha vivência, ao percorrer ruas arborizadas tarde da noite, quando nesse momento a modulação da iluminação pública pela vegetação acentua um silencioso vazio/cenário — *the still of the night*.

Por fim, o liame teatro e fotografia tomaria outra direção em *Duetos: em papel, a imagem da cidade*, obra examinada na sequência.

---

<sup>46</sup> Sobre fotografia como fantasmagoria, ver, por exemplo: Fontcuberta, Joan. (1997). La escritura de las apariencias, *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 163-183; Rosset, Clement. (2006). La photographie, *Fantasmagories: suivi de le réel, l'imaginaire et l'illusoire*. Paris: Minuit, pp. 15-48.

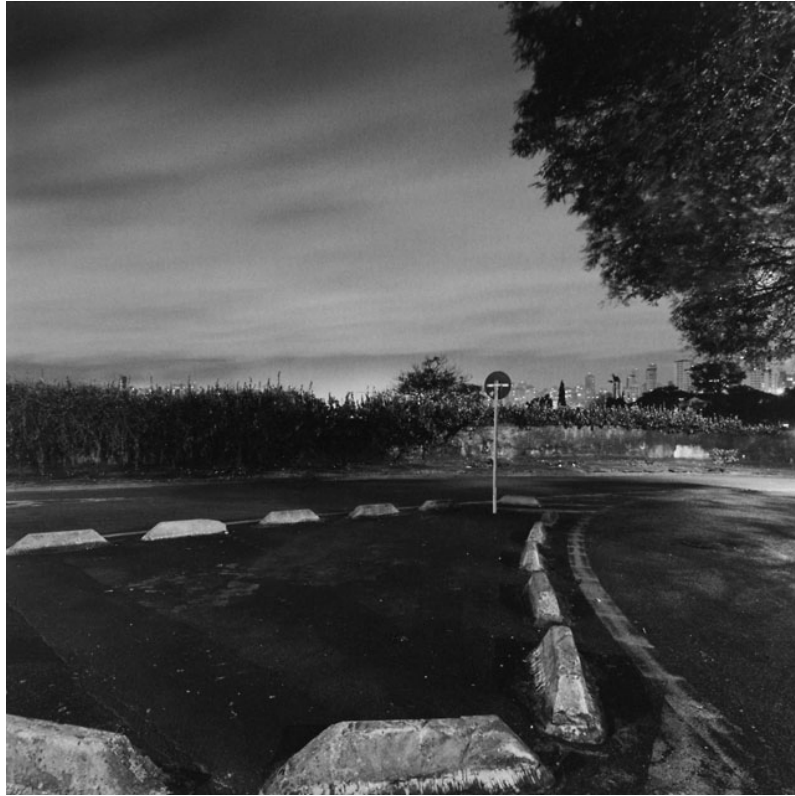


Fig. 137 *Sem título (Noturnos)*, fotografia, 1987 [F 0573-08]



Fig. 138. *Sem título (Noturnos)*, fotografia, 1987 [F 0585-07]



Fig. 139. *Sem título (Noturnos)*, fotografia, 1987 [F 0593-08]



Fig. 140. *Sem título (Noturnos)*, fotografia, 1987 [F 0601-04]





Fig. 141. *Sem título (Noturnos)*, fotografia, 1987 [F 0609-12]

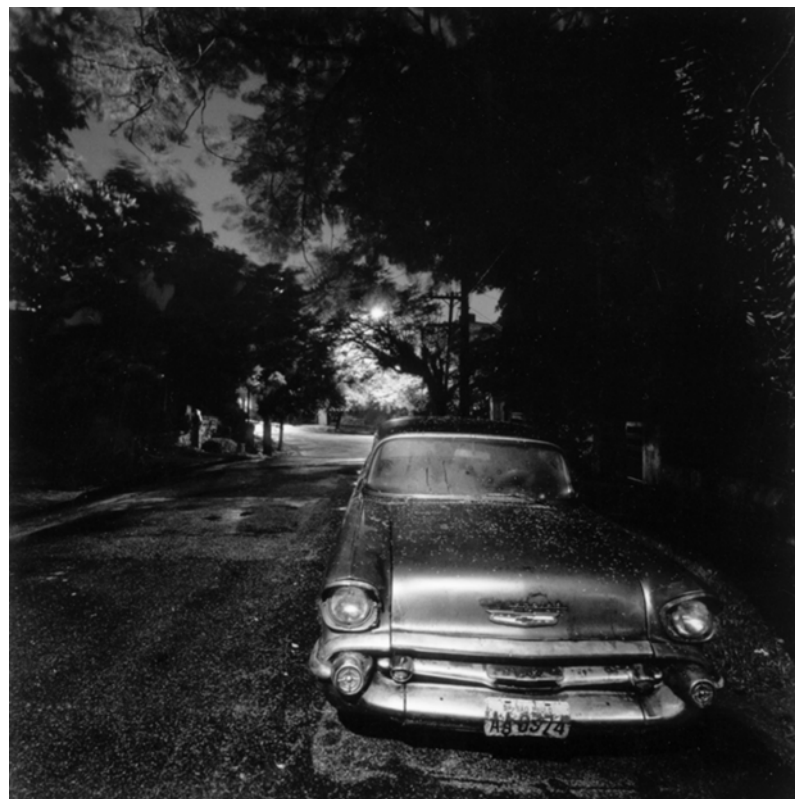


Fig. 142. *Sem título (Noturnos)*, fotografia, 1988 [F 0611-07]



Fig. 143. *Sem título (Noturnos)*, fotografia, 1998 [F 0828-11]

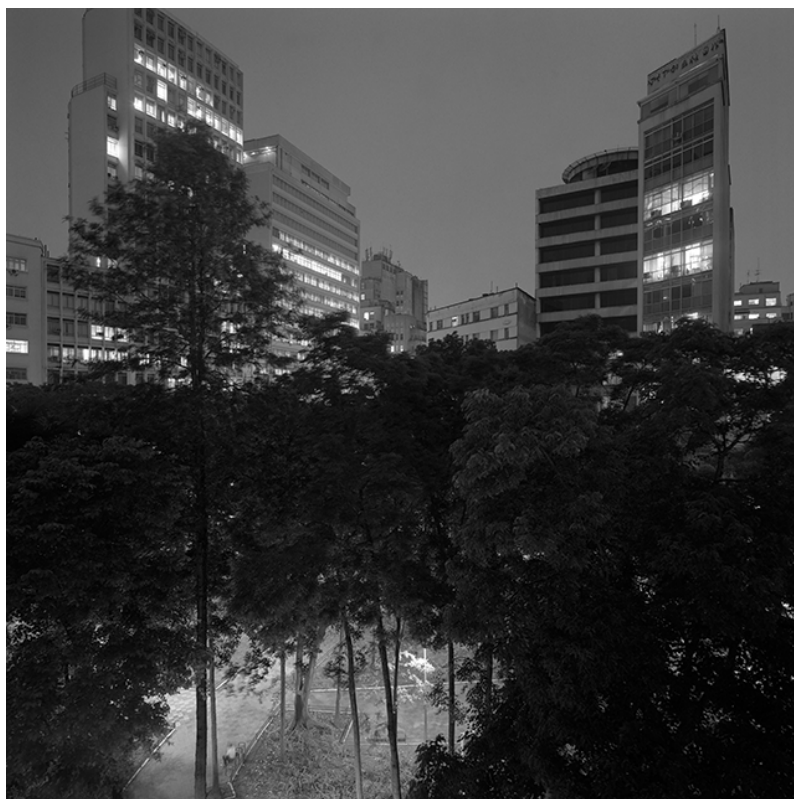


Fig. 144. *Sem título (Noturnos)*, fotografia, 2013 [F 1077-15]

#### IV.10. *Duetos* — Cidade, representação e metarrepresentação

*Duetos: em papel, a imagem da cidade* (2005–2015) é um ensaio em preto e branco acerca da paisagem urbana contemporânea e da natureza da representação fotográfica. Mediando entre o tom crítico e o satírico, combina cenários da cidade de São Paulo com encenações compostas a partir da publicidade de empreendimentos imobiliários. Para produzir essa realidade construída<sup>47</sup>, usualmente recorro a um personagem anônimo e cuja performance é dirigida segundo uma chave parrealista.

A escolha da paisagem urbana, palco da tomada fotográfica, foi guiada tanto pela possibilidade de diálogo com a encenação pretendida como pelo potencial de constituir-se em uma imagem independente. Essa providência metodológica prende-se a um dos formatos de apresentação planejados, o livro de imagens, e que permitiria eventuais comparações.

A recente e intensa expansão imobiliária no Brasil, presente nas cidades de médio e grande porte, e aliás manifesta em diferentes países, refletiu-se na propaganda como seria esperado. Comparecendo nos periódicos (jornais e revistas, até mesmo cadernos especiais) e nos meios eletrônicos (internet e televisão), caracterizando-se primordialmente pelo apelo à imagens regidas pelo realismo fotográfico e vinculadas a frases de efeito.

Mais ainda, ao utilizar desenhos e fotografias conformadas ao credo realista, nos quais é frequente o recurso à manipulação e montagem, a publicidade imobiliária torna patente o esforço de projetar uma credibilidade e de forjar uma idealização. Via de regra, replicado no texto que a compõe — filtrando e destacando determinados valores culturais. O estatuto de ilustração das imagens é revelado por minúsculas legendas, quase tautológicas, por exemplo, "concepção artística", "foto ilustrativa", "foto do local", "ilustração artística" — indicando que o realismo dessa ilustração incorpora a invenção.

A natureza dessa propaganda imobiliária, beirando a saturação, paralelamente à visibilidade do inchaço da cidade, levaram à elaboração de um projeto fotográfico envolvendo paisagem urbana e metarrepresentação. Deslizando em um território nebuloso, mescla de concretude ("terra construída") e de fantasia ("terra prometida"), o jogo de contrastes articulado pelo par de representações — aquela da paisagem urbana *in natura* e aquela da encenação — deu ensejo ao título e subtítulo.

Por último, existe uma conexão conceitual com outras obras de cunho fotográfico, as quais incorporaram elementos gerados por outros meios, tais como televisão, publicidade, computação gráfica, a exemplo de *TVe*, *Outdoor Mulher*, *Passo Doble*, respectivamente.

---

<sup>47</sup> Sobre realidade construída e fotografia encenada, ver, por exemplo, Müller-Pohle, Andreas. (1988). Photography as staging. *European Photography* (Göttingen), (9)2, p. 15.



Fig. 145. *Sem título (Duetos)*, fotografia, 2005 [F 0902-03]



Fig. 146. *Sem título (Duetos)*, fotografia, 2007 [F 0928-04]



Fig. 147. *Sem título (Duetos)*, fotografia, 2007 [F 0930-09]



Fig. 148. *Sem título (Duetos)*, fotografia, 2007 [F 0931-06]



Fig. 149. *Sem título (Duetos)*, fotografia, 2008 [F 0944-08]



Fig. 150. *Sem título (Duetos)*, fotografia, 2008 [F 0953-10]



Fig. 151. *Sem título (Duetos)*, fotografia, 2009 [F 0970-03]



Fig. 152. *Sem título (Duetos)*, fotografia, 2015 [F 1101-01]



#### IV.11. zzzt! — Aproximação à paisagem gráfica

Obra em cores concebida e realizada como livro de artista, *zzzt!* (1978), define minha primeira aproximação sistemática à paisagem gráfica. Busquei explorar um particular cartaz de rua — um raio estilizado, espelhado na onomatopeia que serve de título — e sua presença no cenário urbano. Trata-se de um ensaio piloto com uma formulação minimalista, sendo produzido com um único filme diapositivo (135/24x36 mm), e foi precursor de *Outdoor Mulher* (1979–2008).

Tem raízes em minha atração pela representação fotográfica de representações visuais pré-fabricadas, no caso, o cartaz de rua e sua relação dialógica com o espaço circundante. Esse procedimento leva em conta o cartaz por inteiro ou como fragmento, e observa os elementos em imagem e em texto de qualquer espécie apostos em sua composição. Assim sendo, o lugar em questão é o cartaz, mais exatamente, sua materialidade e sua mensagem.

Em *zzzt!* constata-se, de um lado, a edição na câmera, em que preserva-se uma sequência de tomadas, não necessariamente definidas de antemão, sob a forma de um trecho de filme — no caso, os três primeiros quadros do filme, de outro, tem-se a edição *a posteriori* das imagens para compor o ensaio. Totalizando nove fotografias 9 x 12 cm, coexistem duas formas de apresentação: uma caixa com lâminas soltas 13 x 18,5 cm e uma prancha 50 x 60 cm.

Esta obra foi exposta na *1ª Trienal de Fotografia*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1980.



Fig. 153. *Sem título (zzzt!)*, fotografia, 1978





Fig. 154. *Sem título (zzzt!)*, fotografia, 1978



Fig. 155. *Sem título (zzzt!)*, fotografia, 1978



Fig. 156. *Sem título (zzzt!)*, fotografia, 1978

#### IV.12. *Outdoor Mulher* — Paisagem e personagem

*Outdoor Mulher* (1979–2008) é um extenso ensaio em cores, realizado principalmente na cidade de São Paulo, mirando uma linhagem do cartaz de rua — o feminino modelado — revisitado e investigado pela fotografia. Considera a dimensão estética, portanto ideológica, implícita nessa utilização, e observa a lógica da desconstrução de elementos em imagem e texto componentes da mensagem, assim como narra o diálogo do cartaz com a paisagem urbana ao seu redor.

O corpo da mulher, explorado como objeto de consumo e suporte de *marketing*, é apresentado como cenário e personagem conforme o receituário publicitário, denotando, por vezes, resquícios de história da arte, por exemplo, *La maja desnuda* de Francisco de Goya. Suas mensagens transitam entre o delírio e o capricho, o absurdo e a futilidade, entre o êxtase e o ridículo. As imagens propõem reflexões críticas e irônicas sobre as sintaxes visuais de imagens-clichê que povoam a gráfica urbana.

A formulação deste ensaio, derivada de *zzzt!* (1978), interroga a maciça presença do feminino nos cartazes de rua e associada objetivamente a uma variedade de produtos. Em outra vertente, as imagens criadas em *Outdoor Mulher* compuseram em 1982 o audiovisual homônimo e, mais tarde, serviram como substrato para *Dolores: em cartaz, a figura e o papel do feminino* (2003–2009), obra em hipermídia.

Assim como em *zzzt!*, em *Outdoor Mulher*, reconhece-se o lugar como as múltiplas mensagens apresentadas nos cartazes espalhados na cidade.

À guisa de esclarecimento, no Brasil o cartaz de rua mede 3 x 9 m. Apelidado *outdoor*, na área da propaganda compõe a chamada mídia exterior. Por fim, esta obra teve seu valor como documentário, realçado involuntariamente com a legislação municipal paulistana que, a partir de 2007, entre outras determinações visando reduzir a poluição visual, proibiu os cartazes de rua.

As fotografias em papel e o audiovisual compuseram a exposição *Outdoor Mulher*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1982.

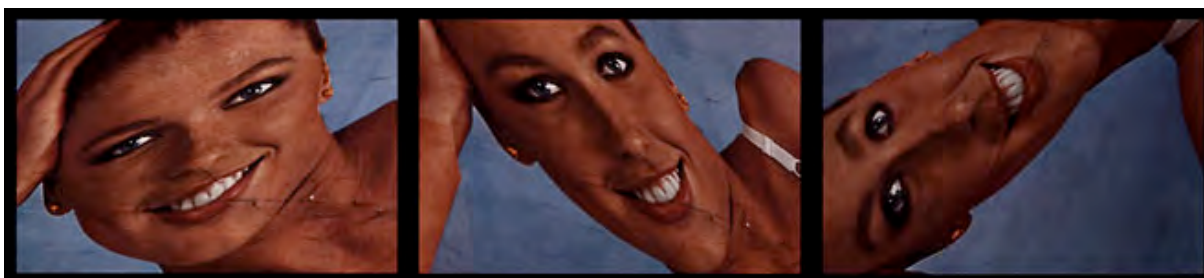


Fig. 157. *Sem título (Outdoor Mulher)*, fotografia, 1980



Fig. 158. *Sem título (Outdoor Mulher)*, fotografia, 1983 [S 3768]



Fig. 159. *Sem título (Outdoor Mulher)*, fotografia, 1999 [S 6308]



Fig. 160. *Sem título (Outdoor Mulher)*, fotografia, 1998 [S 6011]





Fig. 161. *Sem título (Outdoor Mulher)*, fotografia, 1986 [S 4682]



Fig. 162. *Sem título (Outdoor Mulher)*, fotografia, 1985 [S 4345]



Fig. 163. *Sem título (Outdoor Mulher)*, fotografia, 1985 [S 4466]

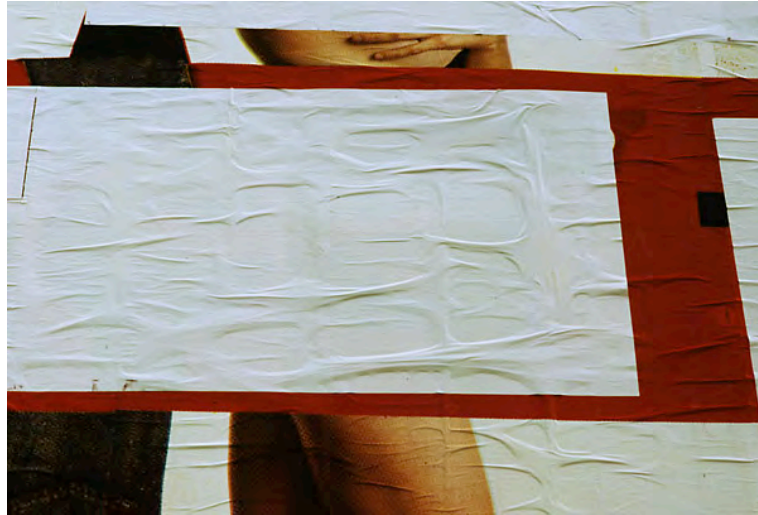


Fig. 164. *Sem título (Outdoor Mulher)*, fotografia, 2007 [S 7197]

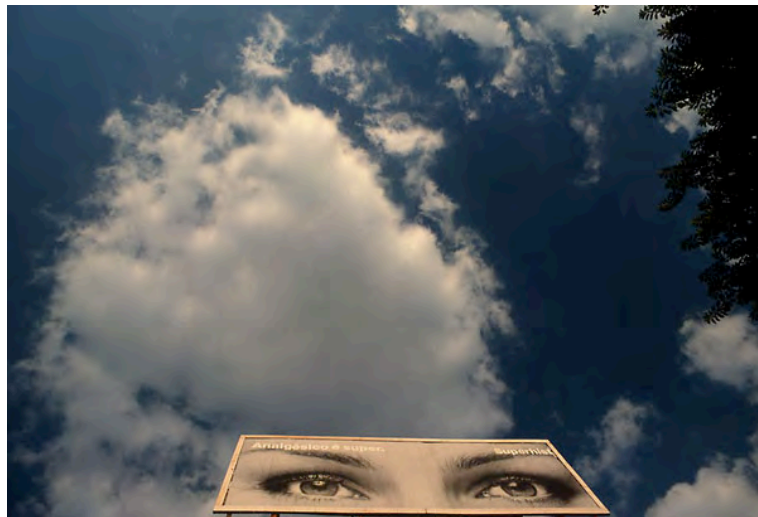


Fig. 165. *Sem título (Outdoor Mulher)*, fotografia, 1998 [S 6017]

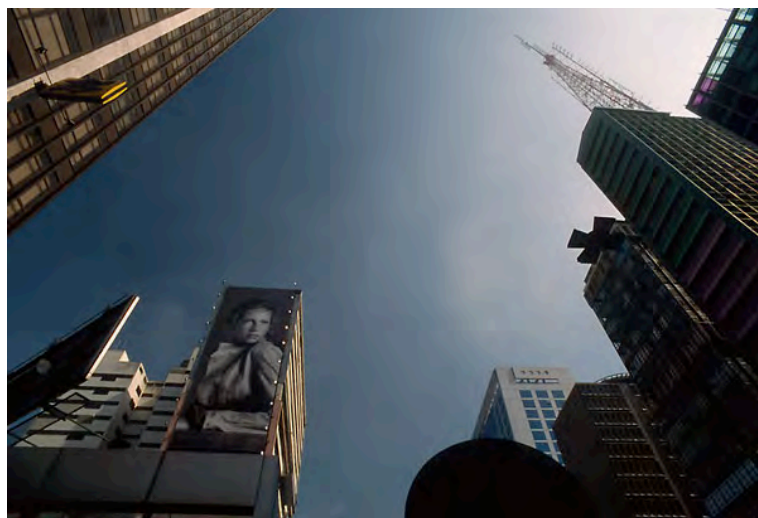


Fig. 166. *Sem título (Outdoor Mulher)*, fotografia, 2000 [S 6445]

#### IV.13. *Diários* — Crônica visual

Assinalando o aprofundamento de uma linhagem iniciada em 1975 com *(ambiente próprio)*, a obra *Diários* (1990–presente) está centrada em uma transposição da ideia de diário (entendido como um processo de autoconhecimento lastreado no pensamento plástico) para o campo da representação fotográfica, lembrando o visionar de um caminhante.

Traduz-se na anotação de reflexões visuais, uma metanarrativa sem um compromisso cotidiano, cuja interligação segue uma aproximação conceitual. Tem por substrato a paisagem urbana vista em tom menor, compondo eventos, lugares e personagens, geralmente na cidade de São Paulo, sem entretanto observar uma iconografia específica. Como ensaio, assemelha-se a uma crônica visual, cujo enredo combina determinação e indeterminação.

Trata-se de um conjunto de cinco sub-ensaios independentes entre si, seguindo distintas formulações estéticas, cujos limites são algo imprecisos, a saber:

- *In Loco* (1990–1999), feito em preto e branco com filme em médio formato e em cores com fotografia digital, observando a natureza ambivalente do lugar na cidade;
- *Estados* (1994–presente), feito em preto e branco com filme em médio formato, elaborando sobre os "modos de estar" da paisagem urbana;
- *In Extremis* (2002–2003), feito em preto e branco com filme em médio formato, conjugando contrastes e limites na cena urbana;
- *Sinais* (2007–2015), feito em cores com fotografia digital, girando em torno de resquícios de acontecimentos e personagens;
- *Compendium* (2011–presente), feito em cores com fotografia digital, conjugando aparições e passagens, experiências e sensações, lembranças e revelações na cena urbana, à maneira de uma coleção.

Dentre eles, *Estados* e *Compendium* destacam-se pelo seu porte. Este último foi apresentado em *Cenários: de duetos e diários*. Fórum, Fundação Eugénio e Almeida, Évora, 2014.

Por fim, os formatos eleitos para a apresentação dos ensaios componentes de *Diários* são o livro de imagens e o portfólio com folhas soltas.





Fig. 167. *Sem título (In Loco)*, fotografia, 1991 [F 0685-10]



Fig. 168. *Sem título (In Loco)*, fotografia, 1994 [D OP-17]



Fig. 169. *Sem título (In Loco)*, fotografia, 1996 [D CW-10]

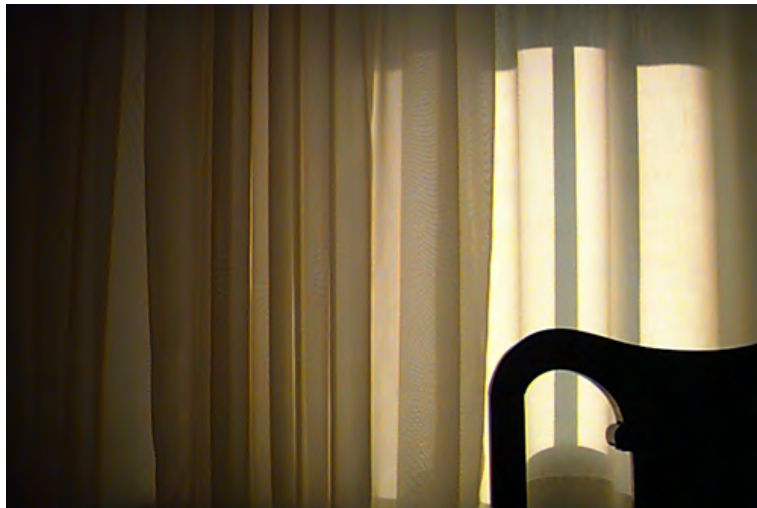


Fig. 170. *Sem título (In Loco)*, fotografia, 1997 [D SP-23]

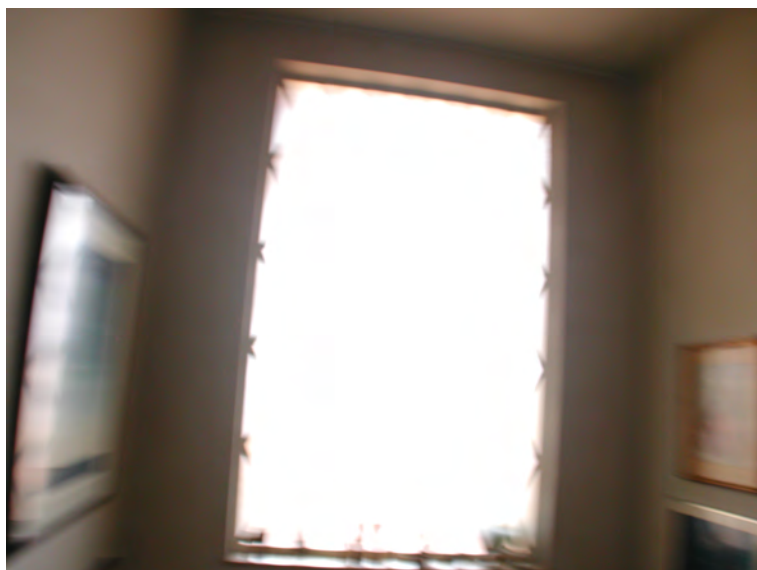


Fig. 171 *Sem título (Sinais)*, fotografia, 2007 [D LS-02]





Fig. 172. *Sem título (Sinais)*, fotografia, 2007 [D LE-35]



Fig. 173. *Sem título (In Extremis)*, fotografia, 2001 [F 0852-03]



Fig. 174. *Sem título (Estados)*, fotografia, 2007 [F 0925-02]



Fig. 175. *Sem título (Estados)*, fotografia, 2008 [F 0961-11]



Fig. 176. *Sem título (Estados)*, fotografia, 2007 [F 0923-11]



Fig. 177. *Sem título (Estados)*, fotografia, 2011 [F 1051-18]



Fig. 178. *Sem título (Estados)*, fotografia, 2008 [F 0967-11]

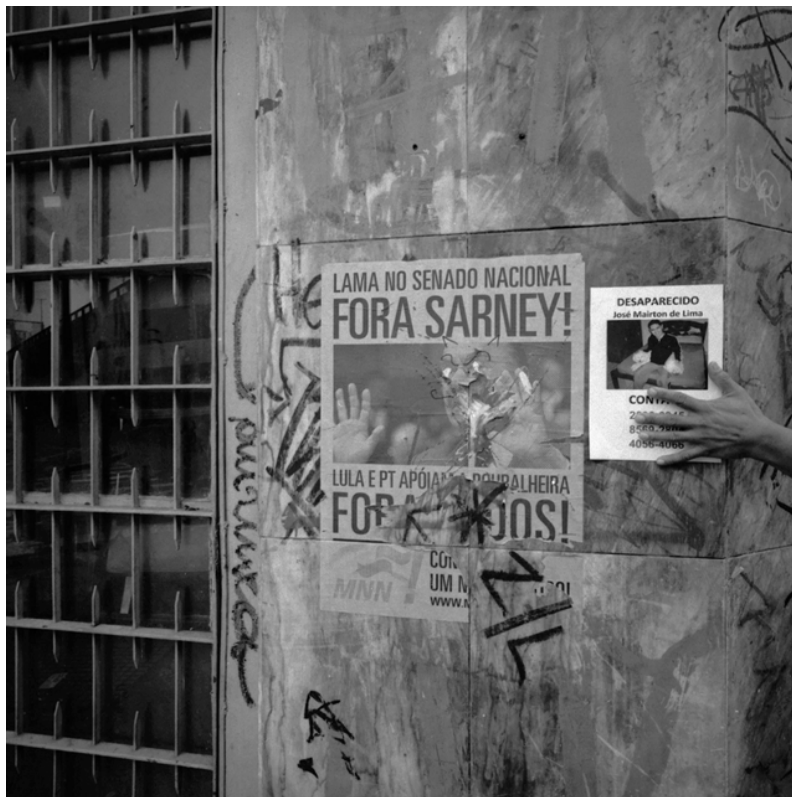


Fig. 179. *Sem título (Estados)*, fotografia, 2010 [F 0990-18]



Fig. 180. *Sem título (Compendium)*, fotografia, 2012 [D 00931]



Fig. 181. *Sem título (Compendium)*, fotografia, 2013 [D 10688]



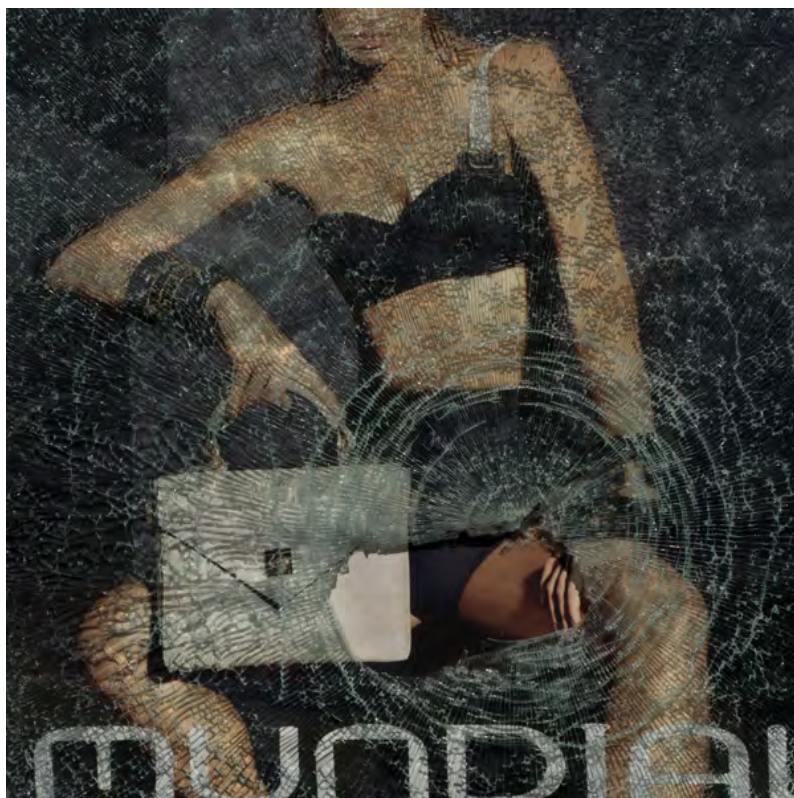


Fig. 182. *Sem título (Compendium)*, fotografia, 2013 [D 10995]



Fig. 183. *Sem título (Compendium)*, fotografia, 2014 [D 20157]

#### IV.14. Polaroid SX-70 — Imagem e processo

A atração e o alcance do sistema Polaroid SX-70, filme e câmera, foram explanados anteriormente (I.2. Autor: caminhos do aprendizado, II.3.5. Recursos técnicos e parâmetros estéticos), assim como o alinhamento com a experimentação (I.3.1.4. Tônica conceitual).

A chamada "pequena notável" (imagem 7,9 x 7,7 cm e base 10,7 x 8,8 cm) foi utilizada no período 1981–1996, cabendo agora destacar algumas obras e expor a metodologia de criação-produção. A principal delas é *São Polaroides* (1981–1996). O título é um jogo de palavras com a marca, de um lado, é assertivo e, de outro, refere-se à São Paulo, local de boa parte das fotografias. Tem o feitiço de uma coleção, no entanto, sem ater-se a uma iconografia em particular. Sua poética toma partido das características do sistema<sup>48</sup>, uma especialmente: a revelação imediata (operacional) dá margem à retroalimentação imediata (estética e conceitual), ou seja, um dado intrínseco ao processo de geração da fotografia articula-se ao processo de elaboração da representação fotográfica — metodologia que foi aplicada às demais obras feitas nesse sistema de fotografia. A instância lúdica de uma imagem leva a outra. Favorece, portanto, a formulação de narrativas. Acrescento ainda que a embalagem padrão (*pack*) continha 10 filmes e, não raro, era um convite para um microensaio.

Produzidos unicamente com filme Polaroid SX-70, *Águas I*, *Águas II*, *Espaço-Tempo*, *Placesx* e *[4x2]* são ensaios sob a forma de livro de artista, ao passo que *Quina*, *Quadra* e *Sete* são apresentados no formato de prancha.

Três obras fazem um uso diferente do sistema. No ensaio *Avenida Paulista + São Polaroides* (1985), a imagem em cores faz par com uma imagem em filme preto e branco, compondo um diálogo estético e conceitual — uma sequência de onze pares foi apresentada na *1ª Quadrienal de Fotografia*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1985, mais três foram produzidos posteriormente para a Coleção Joaquim Paiva, Brasil. Em *BH 24 horas* (1993), a conversa acontece entre dois conjuntos de imagens, onze em preto e branco e cinco pares em cores — obra apresentada na mostra *Um Dia na Cidade*, Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1994. Em *Trio (Observatório)* (1985) fez-se um experimento, uso e processamento do filme fora da câmera a partir de um diapositivo (120/6x6 cm) pertencente ao ensaio *Observatório*.

---

<sup>48</sup> Ver, por exemplo: Gibson, Ralph (ed.). (1979). *SX-70 Art*. New York: Lustrum Press; Centro Atlántico de Arte Moderno (2002). *Esto no es una fotografía* [Catálogo]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

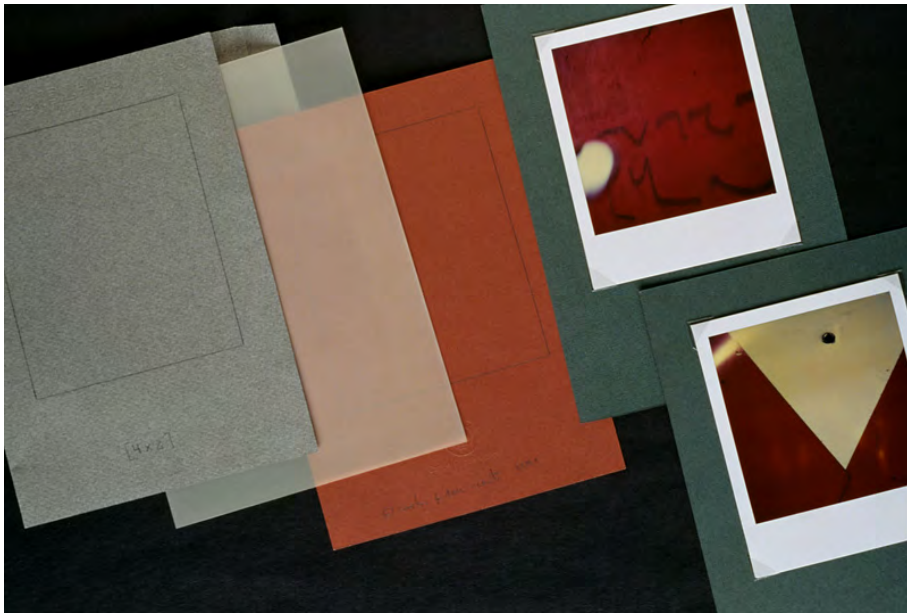


Fig. 184. *[4x2]*, fotografia, livro de artista, 1991, 18 x 12,5 cm



Fig. 185. *Trio (Observatório)*, fotografia, 1985, 24 x 50 cm



Fig. 186. *BH 24 horas, P3*, fotografia, 1993, 24 x 30 cm





Fig. 187. *Sem título (São Polaroides)*, fotografia, 1986 [X 131]



Fig. 188. *Sem título (São Polaroides)*, fotografia, 1981 [X 012]

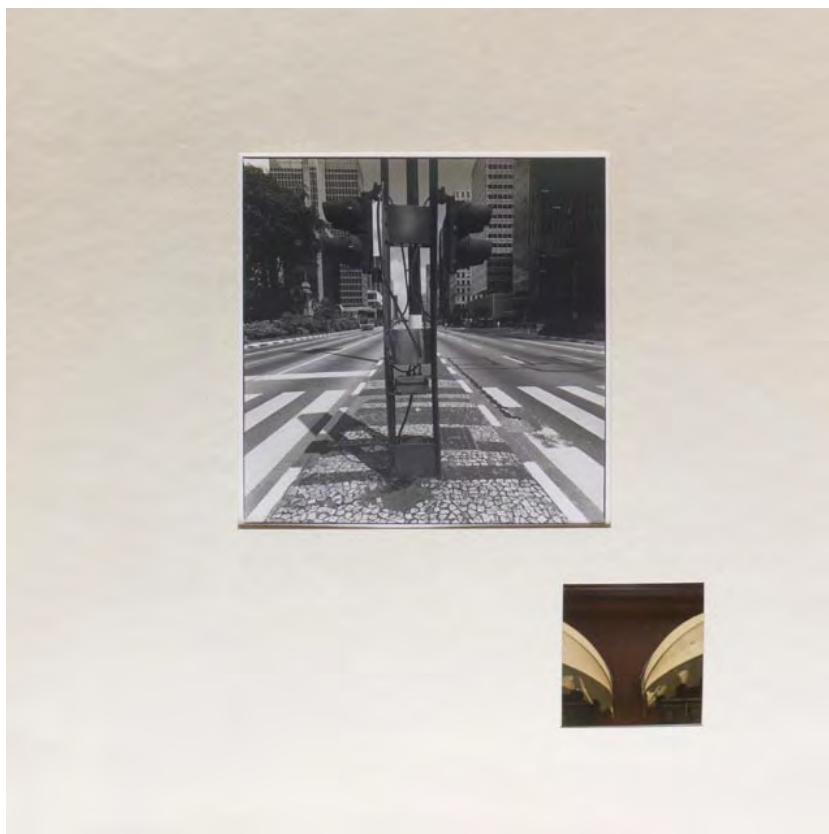


Fig. 189. *Avenida Paulista + São Polaroides*, n.º 6, fotografia, 1985, 50 x 50 cm



Fig. 190. *Avenida Paulista + São Polaroides*, n.º 10, fotografia, 1985, 50 x 50 cm

#### IV.15. *Places* / *Placesx* — Nomeação do espaço

Realizados ao longo de um programa de estudos de mestrado na School of the Art Institute of Chicago, os ensaios *Places* (1988–1990) e *Placesx* (1989–1990) exploram as sutilezas do espaço público e privado associado à palavra *place*, cuja tradução por "lugar" ou "local" parece-me insuficiente.

Ambos têm como pano de fundo a variada e complexa paisagem urbana de Chicago e tiveram como mola propulsora a condição de estrangeiro com residência temporária, subsidiada ainda por uma progressiva aculturação.

Foram elaborados no formato livro de artista, tanto para abrigar as narrativas derivadas de inúmeros percursos pela cidade, como por constituir um objeto relativamente portátil para fins de apresentação local e de transporte quando do retorno ao Brasil.

*Places* compreende dois volumes em exemplares únicos. Cada um é formado por cerca de 50 imagens em preto e branco (gelatina/prata) 25 x 20 cm. Estão organizados em capítulos, ditos "atos", a saber: volume 1 (1988–1989), *IZ*, *VII*, *V8*, *E* ; volume 2 (1988–1990), *III*, *HG*, *D*, *\**, *B*. Essa identificação não sequencial reflete o modo do seu desenvolvimento e a influência da criação em imagem digital regida por processos aleatórios feita na mesma temporada, em especial, em *Vectors*.

*Placesx*, por sua vez, é composto por 49 imagens em cores (Polaroid SX-70) montadas sobre cartolina e combinadas com discretas hachuras a lápis de cor, atuando como segunda voz na narrativa. Exemplar único medindo 32 x 43 cm.

Estes dois ensaios carregam a experiência de abordagem da cena urbana vigentes em *Avenida Paulista* e *Entreato* e, em parte, antecipam o modo de conduzir o ensaio *Diários*.

*Places*, através do díptico *Places + Vectors* (1989), estreou na exposição *Master of Fine Arts Thesis Show*, School of the Art Institute of Chicago, 1990.



Fig. 191. *Sem título (Places)*, fotografia, 1988 [F 0635-14]



Fig. 192. *Sem título (Places)*, fotografia, 1989 [F 0664-08]



Fig. 193. *Sem título (Places)*, fotografia, 1989 [F 0656-13]



Fig. 194. *Sem título (Places)*, fotografia, 1989 [F 0663-13]



Fig. 195. *Sem título (Placesx)*, fotografia, 1989, 32 x 43 cm [p. 17]



Fig. 196. *Sem título (Placesx)*, fotografia, 1990, 32 x 43 cm [p. 36]

A condição de estrangeiro visitante como indutora de uma obra retornou tempos depois com *38° 34' N, 7° 54' W* (2014). Trata-se de um breve ensaio em cores em fotografia digital que junta, à modo de um caderno de anotações, imagens versando sobre relações formais e conceituais percebidas em microcenários urbanos.

Esse ensaio foi desenvolvido durante uma curta permanência em Évora, cuja milenar sobreposição de civilizações provocou uma eloquente sensação. As fotografias foram produzidas em breves incursões matinais e vespertinas nas três semanas de preparo da exposição *Cenários: de duetos e diários*, Fórum, Fundação Eugénio de Almeida.



Ao formular esta obra, pareceu-me que as coordenadas da cidade — um lugar no *mapa mundi* — estabeleciam um título mais condizente com a questão cultural subjacente, comparativamente a uma opção descritiva, a exemplo de "impressões eborenses".



Fig. 197. *Sem título* ( $38^{\circ} 34' N$ ,  $7^{\circ} 54' W$ ) , fotografia, 2014 [D 20506]

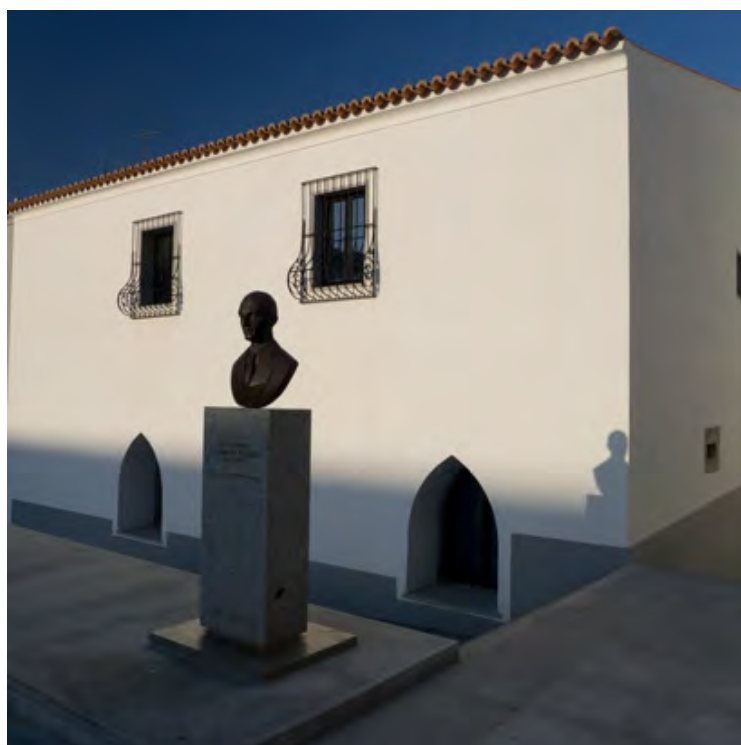


Fig. 198. *Sem título* ( $38^{\circ} 34' N$ ,  $7^{\circ} 54' W$ ) , fotografia, 2014 [D 20561]

#### IV.16. *Medium* — Fabulação imagética

Explorando relações visuais nos domínios da imagem técnica, *Medium* (1991–2000) é um ensaio que aborda, em especial, os diálogos entre química e eletrônica como matrizes imagéticas. As imagens finais são construções fotográficas resultantes da múltipla exposição em filme (120/6x6 cm), com predomínio do negativo em cores.

São imagens fantasmáticas, francamente fugazes, que evocam, por um lado, a questão da memória e, por outro, o visor de um alienígena. Sua sintaxe visual deriva de princípios da colagem e da montagem, em que coexistem duas fontes de imagens.

A primeira e principal fonte são sinais de televisão recebidos fora de sintonia. Trata-se de uma situação caracterizada pela aleatoriedade, na qual podem estar presentes ruídos de fundo e interferências de outras emissões — uma situação fluída, indefinida e incontrolável.

A segunda fonte é formada por elementos de ordem eletrônica (virtual) e não-eletrônica (concreta), naturais ou manufaturados, tomados ao vivo ou intermediados por computação gráfica, desenho, fotografia etc.

Esta obra incorpora uma interpretação da imagem televisiva, enfatizando cor, energia, estrutura e virtualidade. Estabelece, em paralelo, um discurso sobre materialidade e representação. Em decorrência do processo formativo, as fotografias são marcadas pela dualidade determinação e indeterminação e, de algum modo, vinculadas ao conceito de sincronidade.

Trata-se da primeira obra formulada no Brasil após o mestrado nos EUA. Foi a maneira que encontrei para dar continuidade à experimentação imagética com recursos relativamente rudimentares. Cabendo lembrar que na época a reserva de mercado da informática ainda prevalecia no país, dificultando bastante o acesso aos recursos de computação.

*Medium* teve a influência, em particular, de *Vectors* (criação sob binômio certeza/incerteza) e de *Passo Doblo* (dupla exposição, tangível/não-tangível). A obra é contemporânea do texto *A memória em risco / fotografia eletrônica: técnica, estética, ética*, escrito em 1990–1991, indicando que a especulação teórica acontecia paralelamente à experimentação plástica.

Relativamente ao processo de criação e produção, saliento que:

– o diálogo química e eletrônica comparece, simbolicamente, nos ângulos retos da imagem fotográfica com a curvatura do cinescópio do aparelho de TV (modelo anterior à "tela plana");



- os televisores utilizados não bloqueavam a sintonia de canais inexistentes, como acontece com os aparelhos contemporâneos, dotados de sintonia automática;
- a múltipla exposição tinha um pouco de cálculo (quantidade de luz: escolha par velocidade e abertura diafragma) e um pouco de adivinhação (pré-visualização da composição: sobreposição de elementos), sendo, portanto, um exercício de criação-edição na câmera baseado numa estimativa, cujo resultado só se conhecia *a posteriori*;
- cada fotografia derivou de um único miniprojeto, como está exemplificado na cópia contato; por hipótese, não havia uma segunda tentativa;
- o registro estático (dito congelamento) da imagem cinética e o foco seletivo deram às imagens um aspecto que revive os "fantasmas", característicos da precariedade da transmissão e recepção de TV nos anos 1950–1960.

Além de *TVe* (1975), as imagens de televisão são as estrelas em obras de audiovisual em filme e vídeo com *7 super8* (1982) e *7super82* (2008), respectivamente.

Por fim, este ensaio foi exposto inicialmente no evento *CineVídeo: o diálogo cinema & vídeo*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1992.



Fig. 199. *Cinevídeo*, catálogo, 1992, 28 x 21 cm, capa: *Sem título (Medium)*, 1991 [F 0698-16]



Fig. 200. *Sem título (Medium)*, fotografia, 1991 [F 0709-01]

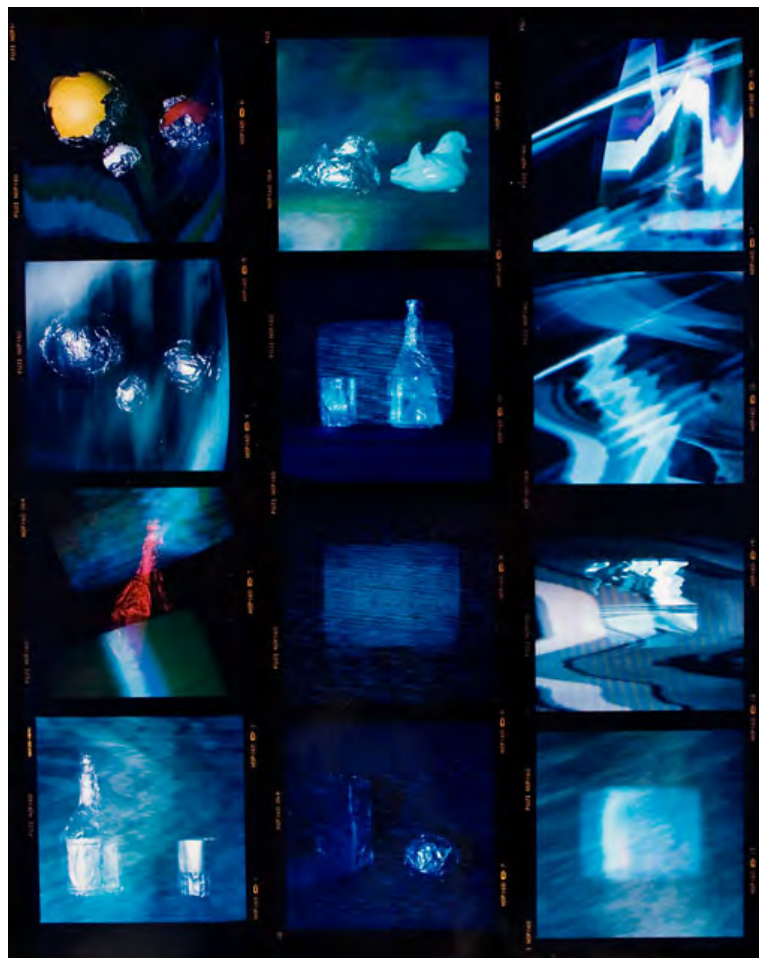


Fig. 201. *Medium*, fotografia, cópia contato, gelatina/corante, 1991, 25 x 20 cm [F 0709]

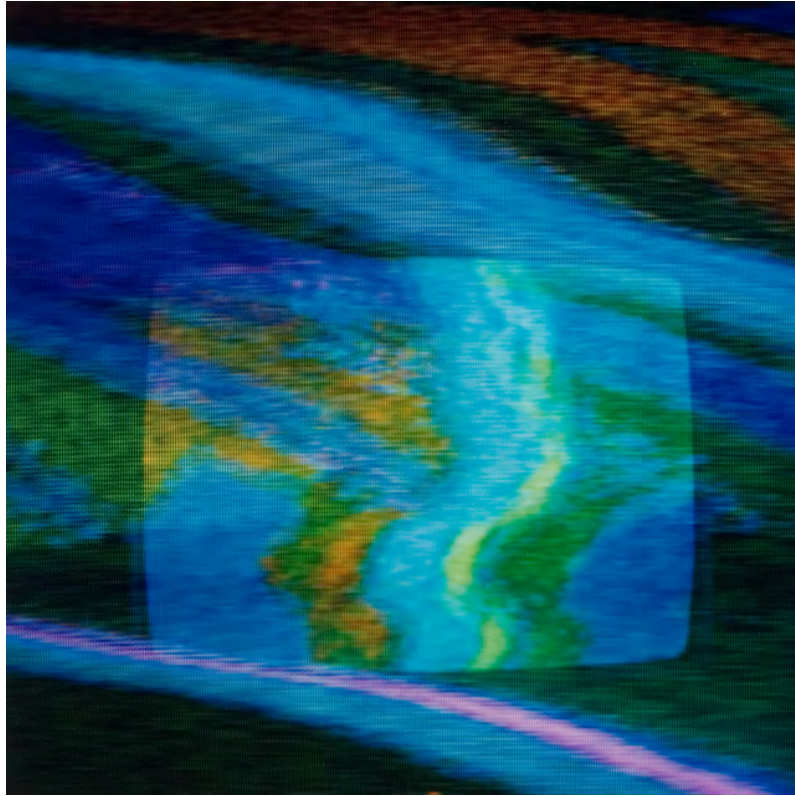


Fig. 202. *Sem título (Medium)*, fotografia, 1991 [F 0698-17]

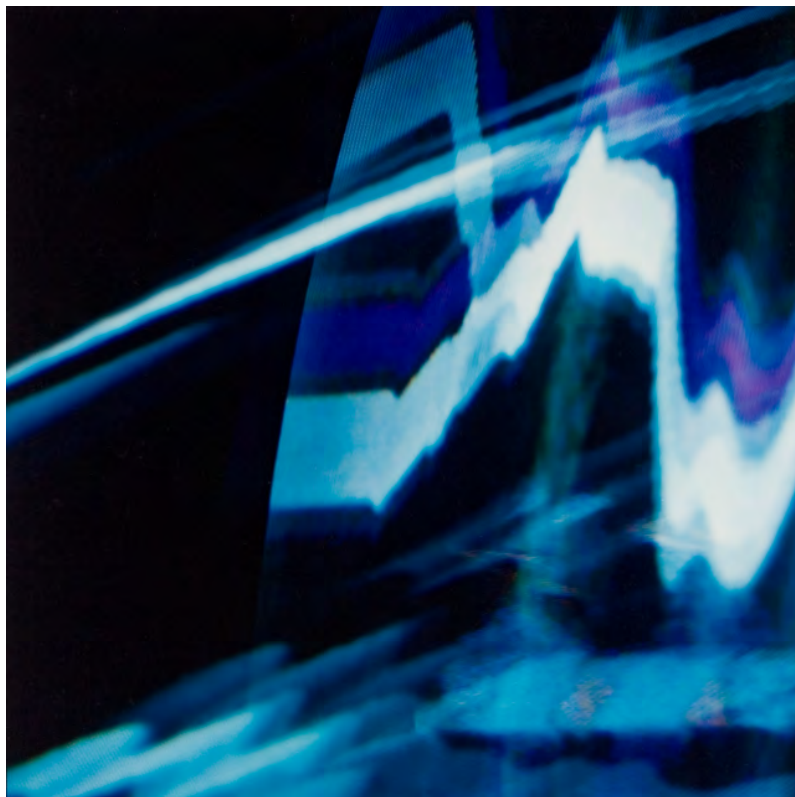


Fig. 203. *Sem título (Medium)*, fotografia, 1991 [F 0709-18]



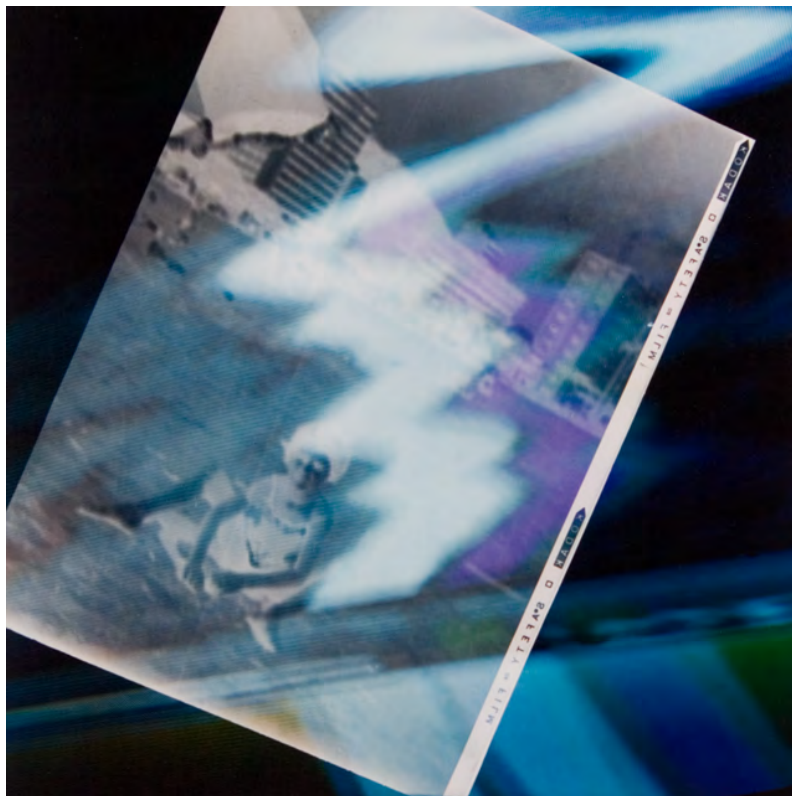


Fig. 204. *Sem título (Medium)*, fotografia, 1991 [F 0717-16]



Fig. 205. *Sem título (Medium)*, fotografia, 1991 [F 0717-15]



Fig. 206. *Sem título (Medium)*, fotografia, 1992 [F 0719-13]

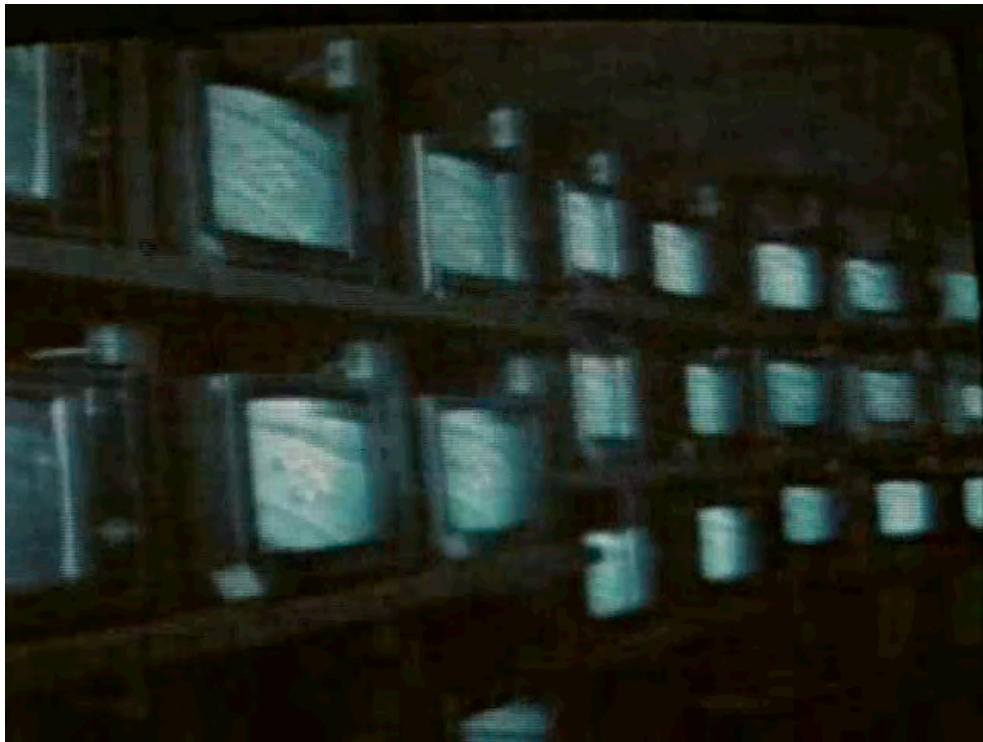


Fig. 207. *7super82*, audiovisual em vídeo, 2008, reprodução de tela

#### IV.17. *Vortex* — Cena/realidade imediata

O ensaio *Vortex* (2013–presente) tem seu eixo poético na realidade imediata, operando o jogo e a mescla entre aquilo que se pressente e aquilo que se encontra. Seu substrato temático é o desarranjo sociocultural exposto no conflito, desgaste e desmanche — às vezes, na elevação — presentes na paisagem da cidade de São Paulo, vista como janela, espelho e anteparo. São fantasmáticos ecos e sinais de um turbilhão em processo, daí seu título. Realizado em cores com fotografia digital.

No conjunto da obra, *Vortex* assinala o aprofundamento de uma vertente conceitual da representação fotográfica centrada na polaridade certeza/incerteza. A combinação entre "pressentido e encontrado" afasta-se da dicotomia, quase didática, entre as posturas de "construtor" e "caçador" comumente associadas à fotografia de rua.

*Vortex* tem sua seara e sua motivação na vivência contemporânea, assentando-se em ligações "intra" e "inter" imagem. Trilha uma estética minimalista, permeando a composição de formas e cores. Avizinha-se do ensaio *Diários* (1990–presente), na medida em que se desenvolve à maneira de uma crônica visual e seu enredo também combina, como apontado, determinação e indeterminação.



Fig. 208. Sem título (*Vortex*), fotografia, 2013 [D 10887]





Fig. 209. *Sem título (Vortex)*, fotografia, 2013 [D 10870]



Fig. 210. *Sem título (Vortex)*, fotografia, 2014 [D 20388]





Fig. 211. *Sem título (Vortex)*, fotografia, 2014 [D 20420]



Fig. 212. *Sem título (Vortex)*, fotografia, 2014 [D 20271]

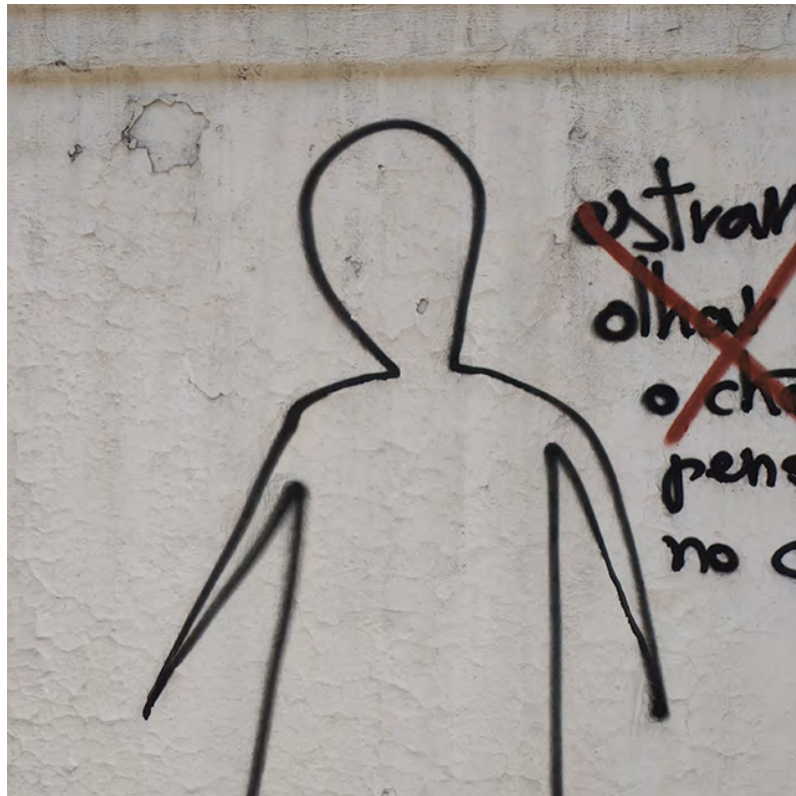


Fig. 213. *Sem título (Vortex)*, fotografia, 2015 [D 30247]



Fig. 214. *Sem título (Vortex)*, fotografia, 2015 [D 30635]



#### IV.18. Filme como imagem — Estruturas visuais, edição *a priori*

O conceito de "filme como imagem" — introduzido em *TVe* (1975) e na continuação com *zzzt!* (1978) e *Outdoor Mulher* (1979–2008) — refere-se à imagem formada por uma sequência de quadros do filme fotográfico, constituindo-se em uma estrutura ("narrativa") visual e, em alguma medida, aproxima-se da montagem cinematográfica.

Essa formulação indica que a edição da imagem, feita *a priori* na câmera, integra o processo de criação da imagem, cuja dinâmica tanto segue um roteiro pré-estabelecido, como busca um ajuste às circunstâncias. Isto significa que esse processo sequencial (isto é, criação/edição; criação/edição; etc.) está sujeito ao binômio determinação e indeterminação, em outras palavras, ao duo previsibilidade e imprevisibilidade.

O uso integral do filme, sem corte ou divisão em partes, teve início com *Passo Doble* (1990), em formato 135/24x36 mm. Esta aproximação serviu de base às obras *a.k.a.* (1995), *xy* (1995) e *(em) linha* (1996), produzidas no formato 120/6x6 cm, nas quais o processo de criação/edição operou sem um roteiro prévio — "para o que der e vier", por assim dizer. Em todas, a apresentação preferencial é a cópia-contato do filme, cuja realização na época era dificultada pelas dimensões envolvidas.



Fig. 215. *Sem título (Outdoor Mulher)*, fotografia, 1980



Fig. 216. *Passo Doble*, fotografia, gelatina/corante, 1990, 33 x 104 cm (filme 3,5 x 91,5 cm)



Fig. 217. *Passo Doble*, fotografia, 1990, detalhe

O ensaio *SP/SP [30 nov 97]* (1997) teve uma formulação distinta, sendo idealizado e efetivado como uma jornada pelas ruas de São Paulo. Seu perfil estético e conceitual foi estabelecido *a priori* como uma dupla articulação: a correspondência entre dois filmes, a cada tomada num filme, segue-se a tomada em contra-plano noutro filme; e a relação entre as tomadas feitas num mesmo filme. A imagem de partida é um ponto chave: o fragmento de um *outdoor* com um rosto feminino faceando o observador-passante. Em seu desenrolar o encadeamento de elementos e circunstâncias estabelece uma estrutura temporal, em que as texturas da cidade-imagem colaboram na interligação. Foi produzido em preto e branco em filme 120/6x6 cm.



Fig. 218. *SP/SP [30 nov 97]*, fotografia, gelatina/prata, 1997, 34 x 101 cm (filme 6 x 72 cm) cada



Fig. 219. *SP/SP [30 nov 97]*, fotografia, detalhe (imagem de partida)

Em derivação, *SP/SP: a cidade e o tempo* (1997) é um ambiente/installação imersivo fundado na consideração da cidade como uma envoltória — semente e cápsula — formada e reformada ao longo do tempo por seus habitantes, e reciprocamente conformando suas idas e vindas.

Numa alusão aos antigos panoramas, é oferecido ao visitante um percurso "entre-imagens", em que uma coleção de lugares incógnitos sugere uma reflexão em aberto sobre a cena/vida urbana — um confronto entre o repertório cultural e a figuração das aparências. O princípio do fluxo dos opostos que conduziu a formulação de *SP/SP [30 nov 97]* transfere-se para *SP/SP*, manifestando-se tanto conceitualmente como construtivamente.

Definido por duas lâminas curvas com as concavidades dispostas face a face suspensas a meia altura, e espelhando as duas imagens originadas em *SP/SP [30 nov 97]*. Foi apresentado nessa configuração<sup>49</sup> na exposição coletiva *Crônicas Urbanas*, Itaú Cultural, São Paulo, 1998.

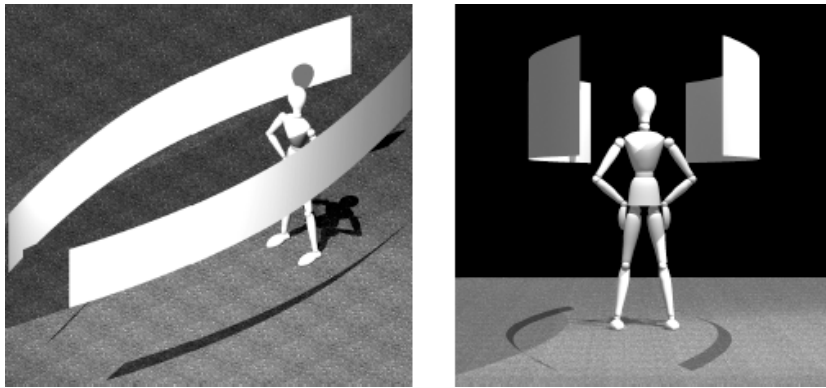


Fig. 220. *SP/SP*, ambiente/instalação, 1997, croquis ilustrativo (© Daniel Cardoso)



Fig. 221. *SP/SP*, ambiente/instalação, *Crônicas Urbanas*, Itaú Cultural, São Paulo, 1998

<sup>49</sup> Duas placas de fórmica preta curvadas como setor de superfície cilíndrica, ângulo 60° e 42 x 252 cm, distando nas bordas 80 cm e suspensas a 160 cm do piso (linha de centro); imagens de *SP/SP [30 nov 97]* com fator de ampliação igual a três.

#### IV.19. Mosaicos — Estruturas visuais, edição *a posteriori*

Mosaico é o termo que adotei para designar a estrutura ("narrativa") visual formada por várias imagens dispostas numa mesma prancha, em princípio numa superfície plana, cujo processo de edição ocorre *a posteriori* — em contraposição à edição *a priori* característica do "filme como imagem". São obras compactas conceitual e graficamente. A configuração dessa estrutura pode ser, por exemplo, circular, linear, radial, e apresentar diferentes graus de complexidade.

Afora as já mencionadas obras feitas com o filme Polaroid SX-70, *Quina* (1981), *Quatro* (1982), *Trio (Observatório)* (1985) e *Sete* (1995), destaco a seguir dois ensaios com poéticas bem distintas.

*6* (1976) é um ensaio em filme preto e branco, cuja formulação estética é calcada na reiteração e na diferenciação visual. Composto por 6 imagens feitas a partir de duas fotografias, tomadas sequencialmente em um mesmo local.

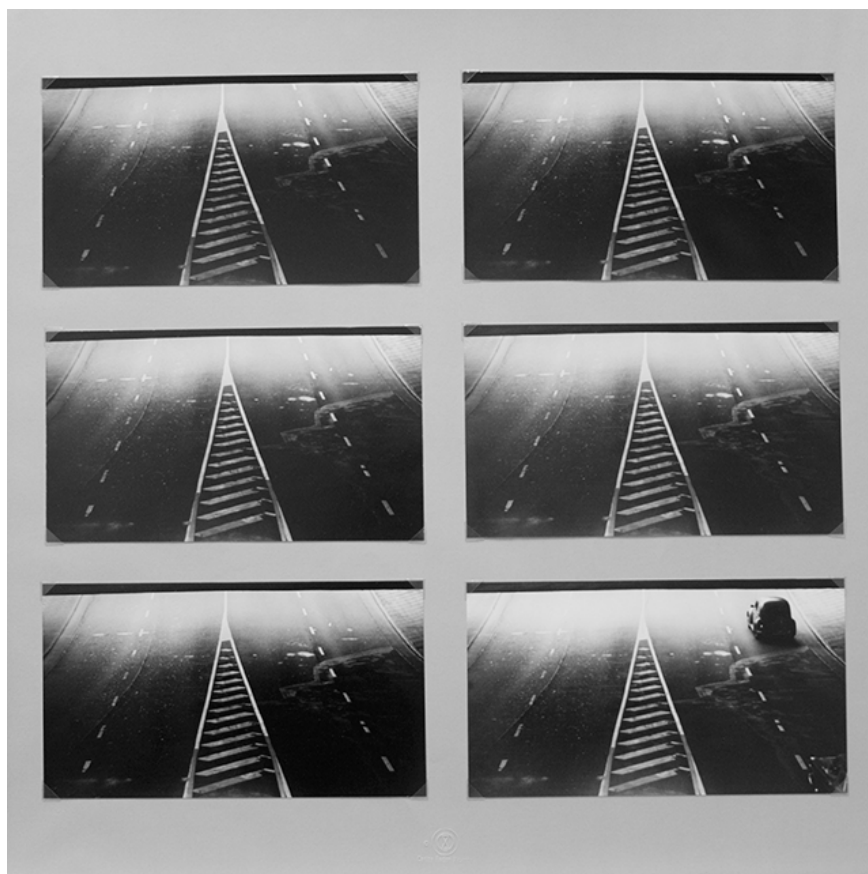


Fig. 222. 6, fotografia, gelatina/prata, 1976, 54 x 54 cm

Explorando a composição de múltiplas ligações visuais, *Toccata* (2010) é um ensaio em cores em fotografia digital. Batizadas *Toccata A* e *Toccata B*, elas são formadas por dois grupos de sete pares de imagens cada, partilhando a mesma dupla central, e dispostas à maneira de uma mandala. As fotografias datam de 2007–2010 e foram extraídas da obra *Diários / Sinais*.

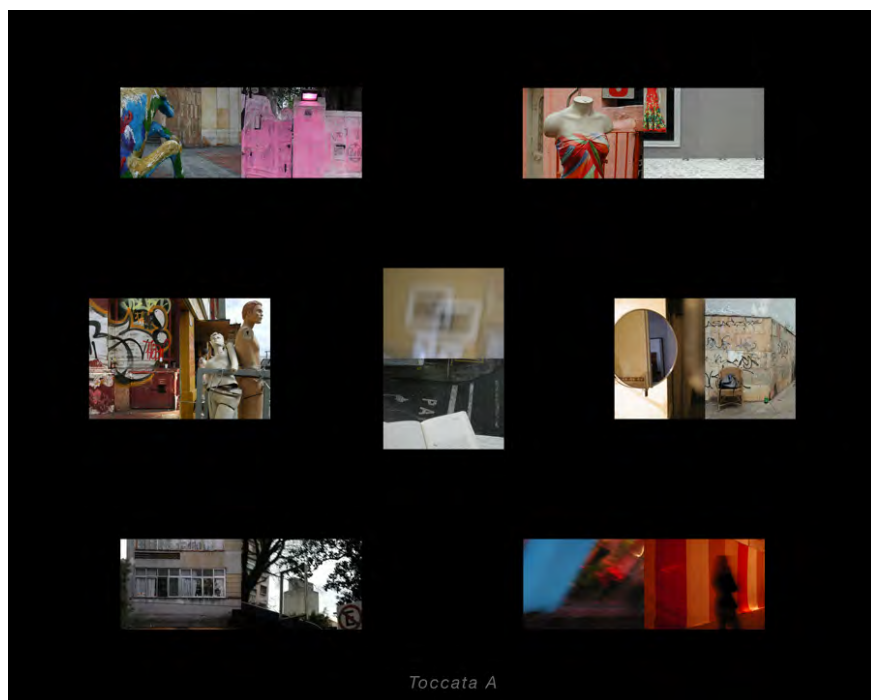


Fig. 223. *Toccata A*, fotografia, pigmento/papel, jato de tinta, 2010, 100 x 125 cm

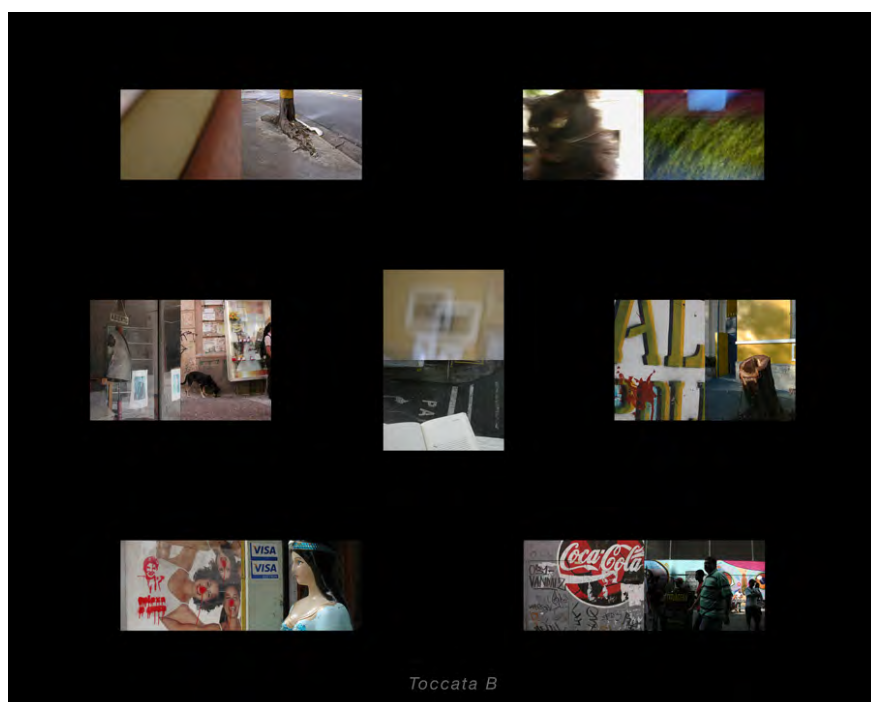


Fig. 224. *Toccata B*, fotografia, pigmento/papel, jato de tinta, 2010, 100 x 125 cm



#### IV.20. Criação a partir do "arquivo do artista"

Alguns ensaios foram elaborados a partir de imagens colhidas de obras pré-existentes, outros tantos resultaram da compilação de imagens isoladas, isto é, não vinculadas a nenhuma obra. Denominei este processo de elaboração como criação a partir do arquivo do artista, o qual seria deflagrado por algum *insight*, refletindo, em alguma medida, a unidade ou junção do plano consciente e inconsciente.

A prosseguir, tateando nesse território desconhecido, poderia dizer que essa nova obra talvez já existiria em estado latente, e nesse sentido haveria então uma formulação, senão um projeto semiconsciente. Por certo, tal situação não vedaria a produção adicional de imagens para essa obra.

Seguindo esta linha de pensamento, aqui exposta em caráter retrospectivo, aponto alguns ensaios filiados a essa modalidade de criação: *6v* (1982), *Avenida Paulista + São Polaroides* (1985), *Nihil Obstat* ou *Auriverde* (2010), *Toccata* (2010) e *Aliança* (2015–presente).

O primeiro ensaio feito nessa modalidade, *6v* (1982) é formado por seis imagens, as quais articulam diálogos interimagem e intrainagem. Tem por base fotografias em filme preto e branco feitas em diferentes localidades entre 1976 e 1981.

*Avenida Paulista + São Polaroides* (1985) é um ensaio centrado em diálogos interimagens e fundado em uma dupla elaboração, formal e conceitual, sobre fotografia e paisagem urbana. Trata-se de uma montagem em *passepourtout* (50 x 50 cm), composta por pares de fotografias, uma em filme preto e branco e outra em cores (Polaroid SX-70), provenientes dos ensaios homônimos.

*Nihil Obstat* ou *Auriverde* (2010) é um breve ensaio em filme preto e branco, que encena uma metáfora da viagem na paisagem urbana paulistana, e elabora sobre o abandono e o ceticismo. Formado por dez imagens vindas de *Avenida Paulista* e *Diários / Estados*.

O ensaio *Aliança* (2015–presente) configura-se como uma coleção de imagens agregadas, tipicamente trípticos, cuja formulação condensa uma sistemática de criação-produção: a fusão da cena pressentida/procurada com aquela fortuita/encontrada — a poética funda-se na conjugação, estética e conceitual, de contrastes urbanos.

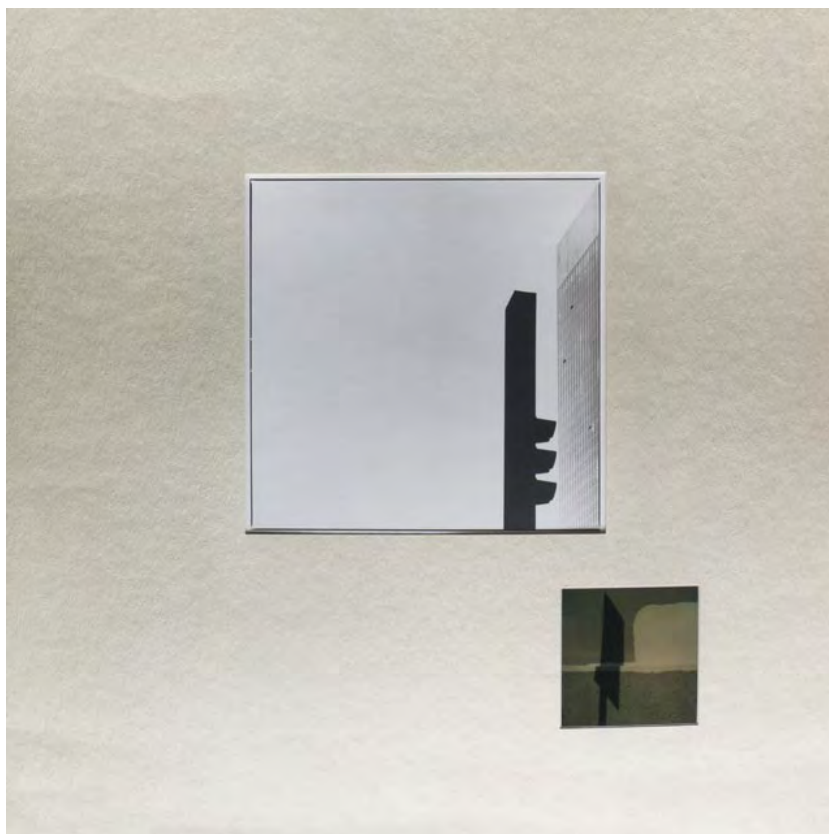


Fig. 225. *Avenida Paulista + São Polaroides*, n.º 9, fotografia, 1985, 50 x 50 cm



Fig. 226. *Sem título (6v)*, 1976, fotografia [F 0079-11]



Fig. 227. *Sem título (6v)*, 1980, fotografia [F 0139-42]



Fig. 228. *Sem título (Nihil Obstat ou Auriverde)*, fotografia, 2010 [F 1006-03]



Fig. 229. *Sem título (Nihil Obstat ou Auriverde)*, fotografia, 2008 [F 0954-03]



Fig. 230. *Sem título (Nihil Obstat ou Auriverde)*, fotografia, 2008 [F 0969-04]



Fig. 231. *Sem título (Nihil Obstat ou Auriverde)*, fotografia, 2009 [F 0982-02]



Fig. 232. *Sem título (Aliança)*, n.º 1, fotografia, 2015 [F 1108-06, 05, 15]; imagens: *Duetos*, *Estados* e *Avenida Paulista*

#### IV.21. Fotomontagem e montagem fotográfica

Os termos "fotomontagem" e "montagem fotográfica" designam operações visuais derivadas fundamentalmente das vanguardas artísticas do início século XX. Correspondem a manipulações aparentemente formais, entretanto, elas são estéticas e, portanto, ideológicas. Adoto na tese um sentido particular a esses termos, apoiando-me mais nos ideários e menos nos procedimentos.

No conjunto da obra, a montagem fotográfica corresponde à múltipla exposição em filme. Esta foi a prática central em *Medium* (1991–2000) e ocasional em outros ensaios, a exemplo de *Places* (1988–1990) e *BH 24 horas* (1993), não sendo usualmente creditada na legenda da imagem.



Fig. 233. *Sem título (Places)*, fotografia, 1988 [F 0644-10]



Fig. 234. *Sem título (BH 24horas)*, fotografia, 1993 [F 0743-19]

Por seu turno, o termo fotomontagem aplica-se à imagem criada em consonância com a tradição da fotomontagem daquelas vanguardas, seja em filme, como em *R* (1981), seja em fotografia digital, como em *A imagem da fotografia* (1999), e sempre identificada como tal.

Ensaio formulado como poema visual, *R* assume a forma de livro de artista: *arte/arde* com nove imagens e *marte/arde* com cinco imagens, finalizados em estojo de cartolina. São compostos por fotografias e fotomontagens produzidas em preto e branco.



Fig. 235 *R, arte/arde*, fotografia e fotomontagem, gelatina/prata, 1991, 13,5 x 18 cm



*A imagem da fotografia* (1999) é uma fotomontagem com viés conceitual elaborada a partir de uma obra anterior em artes visuais, transposta e reconsiderada no universo da fotografia. A ambivalência subjetividade – objetividade define a "moldura" da imagem. Esta questão é aludida poeticamente através do vidro, metade espelhado e metade translúcido (inversamente em relação ao objeto), no qual o reflexo sutil da câmara joga com a ambiguidade da frase declaratória.



Fig. 236. *A imagem da fotografia*, fotomontagem, pigmento/papel, jato de tinta, 1999, 100 x 120 cm

O objeto *desenho – realidade* (1976) foi formulado como uma alegoria visual sobre a ligação entre desenho e realidade. Ambos, desenho — desígnio e desejo, e realidade — irreduzível e inatingível, estão inscritos na moldura da representação, vista simultaneamente como janela e espelho.



Fig. 237. *desenho – realidade*, objeto, 1976, 40,5 x 54 x 3,5 cm



## IV.22. Autorrepresentação

Como fecho deste capítulo de análise, pareceu-me relevante tecer algumas considerações sobre a autorrepresentação. Muito embora não tenha uma posição central no corpo da obra, ela está íntima e necessariamente ligada ao autoconhecimento, norte deste estudo. Mais ainda, desnuda mais uma faceta do mote "entre-realidades", título desta tese.

A autorrepresentação é uma coleção de imagens, tipicamente autorretratos, feitas em regime aperiódico em fotografia (1975–presente) e imagem digital (1988–presente). Define-se como um ensaio cuja coesão advém das distintas abordagens adotadas, compreendendo desde um ensaio exclusivo, *EU* (1994), até imagens geradas no âmbito de outros ensaios, a exemplo de *Medium* (1991–2000) e *Places* (1988–1990). Mais ainda, foram empregados diferentes recursos técnicos, a saber, filme em preto e branco, e em cores, incluindo Polaroid, fotografia digital e imagem digital (computação gráfica), e, nesse sentido, a primeira fotografia em base eletrônica foi *auto-retrato 27 nov 88*.



Fig. 238. *Sem título (Medium)*, fotografia, 1995 [F 0776-13]



Fig. 239. *Sem título (Autorrepresentação)*, fotografia, 1982 [F 0172-45]



Fig. 240. *anti-auto-retrato (Autorrepresentação)*, fotografia, gelatina/prata, 1986, 30 x 24 cm [F 0521-04]



Fig. 241. *Sem título (Places)*, fotografia, 1989 [F 0669-06]



Fig. 242. *Sem título (São Polaroides)*, fotografia, 1991 [X 256]



Fig. 243. *Sem título (Autorrepresentação)*, imagem digital, 1989, 200 x 320 pixels [1fca1b]



Fig. 244. *auto-retrato 27 nov 88 (Autorrepresentação)*, fotografia, 1988

## V. Entre-realidades

### V.1. Realidade interior e realidade exterior

Em 1995 fui convidado a escrever um artigo para a revista *Leonardo*<sup>50</sup>, o qual foi publicado em 1997 sob o título *Evanescient realities: works and ideas on electronic art*. O fulcro deste texto era simultaneamente um relato e uma reflexão sobre uma realidade interior, qual seja meu trabalho em arte eletrônica, e apropriadamente iniciava-se com uma referência à realidade exterior e que julguei pertinente aqui reafirmar:

O conjunto das atividades em *arte eletrônica*, como qualquer manifestação artística, não pode ser examinada fora do seu contexto histórico e cultural. Como um sistema de vasos comunicantes, ele influencia as intenções do autor, ao mesmo tempo em que limita a disponibilidade de recursos, e condiciona também a absorção da obra — ela mesmo termina por alterar o próprio contexto. [...] O panorama social e cultural brasileiro é particularmente complexo e marcado por variados e fundos contrastes. Em termos de mentalidades, o antigo e o moderno simultaneamente convivem e se opõem, traduzindo-se em contradições no presente e em obstáculos para o futuro.<sup>51</sup>

A dinâmica da relação realidade interior/realidade exterior é complexa, sua configuração é menos uma dicotomia e mais uma interação, à maneira do *yang/yin*. Considero que a trajetória da vida move-se em seu limiar — a meio caminho, entre o embate e a acomodação existencial, moldando e reformando a visão de mundo.

A subordinação a essa dualidade foi inicialmente tratada no capítulo I, Autor e obra, quando expus a formação interdisciplinar dada pela maturação da educação formal, pelo curso das atividades profissionais e artísticas, e pela composição das referências culturais. Há ainda que acrescentar, em retrospecto, três pontos acerca da condição de estrangeiro no plano pessoal e no corpo da obra.

---

<sup>50</sup> Ver *Leonardo* special project "A radical intervention: Brazilian electronic art – documents, essays and manifestoes". Eduardo Kac, editor convidado. Disponível em <<http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/brazil.html>>, acesso em 10 abril 2016.

<sup>51</sup> Original em português. Versão em inglês foi publicada na revista *Leonardo* (Cambridge, EUA), 1997, (30)3, pp. 195-205.

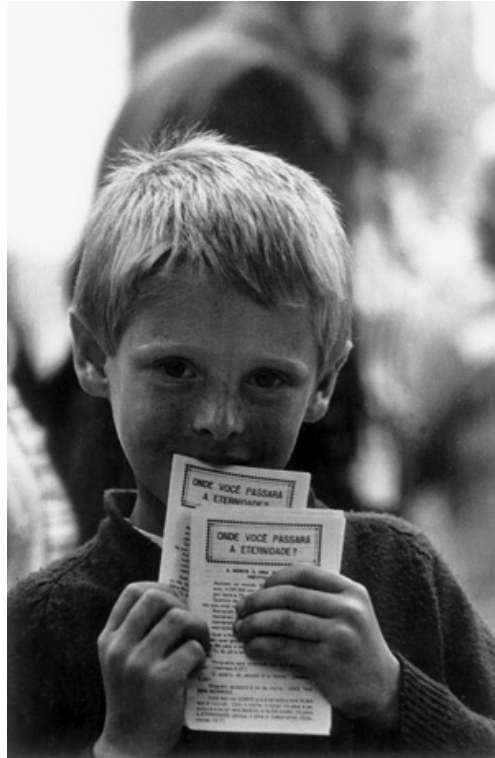


Fig. 245. *Sem título*, fotografia, 1975, gelatina/prata, 24 x 18 cm [F 0037-12]

O primeiro refere-se à descendência de imigrantes europeus — avós paternos vindos da Espanha e bisavós maternos nascidos na Itália e Rússia — cujo sistema de crenças e costumes, imerso na penumbra da aculturação e da sobrevivência cotidiana, só ficou nítido em minha passagem para a vida adulta. Penso que o austero cultivo da independência e da lucidez tem aí sua origem.

O segundo, como um desterro sideral, desponta em alguns escritos em poesia tentados no início dos anos 1970, e que evidenciam um momento de turbulência existencial, por exemplo:

cavalos alados (1972)

aos poucos se desfaz o véu da noite,  
 é a bruma da madrugada que o sol desperta.  
 adormecidos ainda estão os sobreviventes do passado,  
 em todos se vêem as cicatrizes da solidão,  
 e não muito longe ficou o campo de batalha,  
 coalhado de tristezas e armaduras.  
 de pé somente a saudade das estrelas,  
 a que um dia voltaremos em cavalos alados.



O terceiro prende-se aos períodos de estudo no exterior, 1988–1990 nos EUA e em 1999 na Inglaterra, em que há um movimento de pinça dado pelo estranhamento imposto pela mudança de residência e o deslocamento face ao conjunto da obra feita até então e à obra a ser produzida, assemelhando-se a um salto no escuro. Em outras palavras, de um lado, não se trata da rejeição de um entorno social e cultural temporário mas de um acultramento crítico, de outro, a solução de continuidade da obra se dá com uma deflexão estética e conceitual. Mais além, há na verdade uma disrupção que precede e sucede à viagem — a metáfora da travessia<sup>52</sup> é pois aplicável.

Começando pelos EUA, o impulso para estudar teve como motor *Passagem* (1986) e mais a percepção da inviabilidade da pesquisa independente no Brasil levaram ao mestrado na School of the Art Institute of Chicago, traduzido em *Cahiers*, *Vectors* e *Scherzo* em imagem digital, e *Places / Placesx* em fotografia. No retorno ao país houve *Passo Doble* e na sequência, *Medium*, e que são obras em fotografia influenciadas diretamente pela pesquisa em imagem digital.



Fig. 246. *Sem título (São Polaroides)*, fotografia, 1992 [X 263]

<sup>52</sup> Vale a referência a um trecho de *Travessia*, composição de Fernando Brant e Milton Nascimento, 1967:  
Minha casa não é minha, e nem é meu este lugar  
Estou só e não resisto, muito tenho pra falar



Tempos depois, premido pela vontade de ampliar os conhecimentos no quadro da colaboração humano-máquina, obtive em 1998 uma bolsa de especialização a ser cumprida necessariamente fora do local de residência, sendo aceito no STAR – Science, Technology Art Research Group, University of Plymouth, Inglaterra. O leque de possibilidades de pesquisa encontrados na instituição levaram-me ao projeto *LAPIS/X*, iniciado em 1999, e cujo desenvolvimento estendeu-se depois no Brasil.

O projeto *LAPIS/X*, tributário de *OPUS*, teve por lastro uma trama de obras em diferentes meios, as quais têm como denominador comum a conjunção experimentação e expressão, e estabelecendo-se como uma ampla rede de associações, seja na elaboração das estruturas interativas, seja na rememoração e contemplação de seu fluxo, espelhada na hipermídia *LAPIS/X REDUX* (1999–2009).

## V.2. Conexões entre obras e ideias

Embora esteja vinculado ao projeto *LAPIS/X*, o diagrama *Fundamentos e Referências* (ver reprodução) exemplifica algumas conexões entre obras e ideias no conjunto da produção artística, cobrindo especialmente fotografia e *media art*.

Trata-se de um painel criado originalmente para a exposição coletiva *Investigações: o trabalho do artista*, Itaú Cultural, São Paulo, 2000. As ligações primárias e secundárias entre conceitos e obras são diferenciadas visualmente pela espessura das linhas. As imagens exemplificadas são *TVe*, *Medium*, *Passagem*, *Vectors*, *Vestiges*, *CHO* e *Natureza Morta – ao Vivo*. Para facilitar a leitura, seguem-se os quatro blocos de texto.

### **Imagem fotográfica: ascensão das estruturas visuais**

A atividade em fotografia funda-se em sua adoção como sistema de conhecimento e na indagação sobre suas ligações com a realidade. O elemento fundador foi a metodologia do ensaio, além do reconhecimento da ponte pensamento e estrutura visual, e sua generalização, do filme como imagem ao conjunto articulado de imagens, preparou o desenvolvimento da narrativa audiovisual.

### **Imagem eletrônica: metamorfoses do imaginário**

Guiada pela expansão dos modos de pensar imagem e representação, a iniciação nos novos meios deu-se com a imagem eletrônica, envolvendo de início a televisão e especialmente a imagem digital. A natureza algorítmica e a plasticidade da matriz eletrônica nortearam a exploração de sistemas de construção de imagens, compreendendo neste contexto desde a recriação de ideários de outras visualidades, como fotografia e pintura, até a contradição de modelos funcionais e operacionais associados àqueles sistemas.

### **Interatividade: renovação de valores culturais**

A questão da interatividade, mediada pela informática e telemática, está na raiz de projetos configurados como um processo. Abarcando os acréscimos nos paradigmas de obra, autoria, público e museu, eles são conduzidos em duas frentes: numa prevalece a interação pessoal e interpessoal, presente nos trabalhos em hipermídia e telecomunicações respectivamente; noutra desenvolve a colaboração humano-máquina, instaurada com a participação do computador como coautor na geração de imagens digitais.

### **Visão de mundo: diretriz causalidade – acausalidade**

Em retrospectiva, a trajetória das obras desvelam o contínuo diálogo entre intenção (prospecção, método) e aceitação (intuição, acaso) amalgamando o espectro relacional e conjuntural, a busca da interação entre as ordens do real e do imaginário como substrato do *continuum* criação-produção, e a elaboração das poéticas como uma fusão de fatores determinísticos e coincidências significativas.

Relembro que o conjunto da obra envolve figurações das artes visuais de diferentes naturezas, essencialmente, tem-se imagens oriundas da fotografia, das incursões no audiovisual e na *media art* (hipermídia, imagem digital e telecomunicações), e que dadas características do projeto *LAPIS/X*, este diagrama não adentra a questão fotográfica e tampouco faz ligações com as artes visuais em geral.

A influência recíproca entre a composição em fotografia e o ideário da colagem/montagem, e ainda a repercussão nos modos de edição no campo visual e audiovisual, são indicativos da existência de um peculiar modo de pensar — mais ainda, deriva de uma visão de mundo. Embora essas conexões tenham sido vistas em diversos momentos deste estudo, especialmente no item II.3 – Questões estéticas e conceituais, parece-me apropriado enfatizar brevemente algumas delas como um complemento ao diagrama ora apresentado.

O processo de sobreposição, incluindo a transparência, e de justaposição de elementos visuais, seja por oposição e contraste, seja por atração e semelhança, com frequência configuram a imagem fotográfica, presidem a articulação da colagem e conduzem o desenho do livro de artista. Compreendendo ademais elementos sonoros, essa formulação geratriz estende-se à construção de estruturas narrativas, cujo sequenciamento temporal subordina-se a essa mesma diretriz. Acrescento que, neste contexto de criação, a dimensão visual abarca a forma, a textura, a cor e, se aplicável, o componente gráfico, incluindo aquele expresso em texto.

Em suma, no conjunto da obra, a representação visual e audiovisual tem sua elaboração plasmada pelos quadros do imaginário, por assim dizer, navega entre-realidades.

O projeto LAPIS/X tem por base o tecido das obras anteriores cujo denominador comum é a conjugação experimentação e expressão.

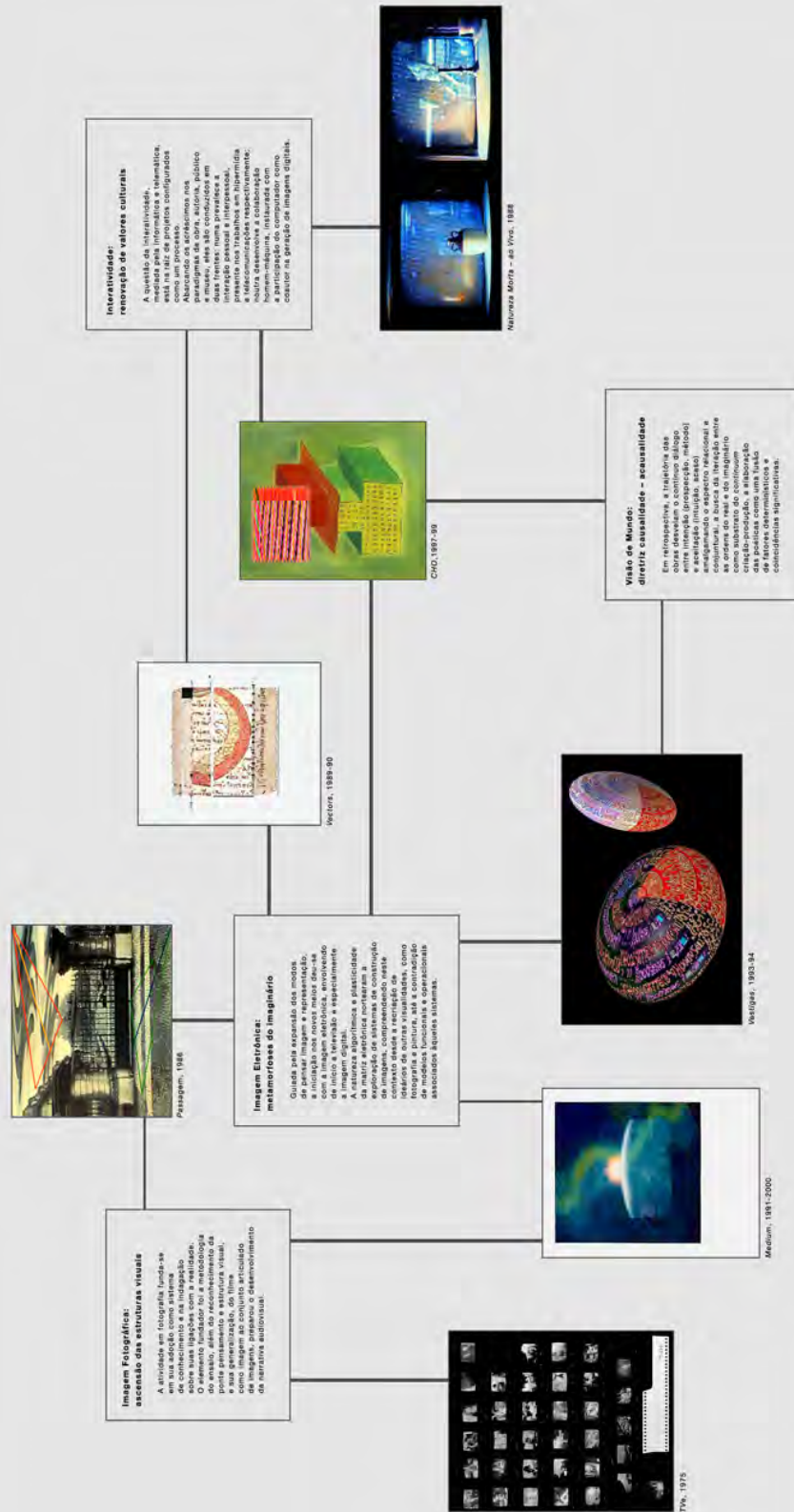


Fig. 247. *Fundamentos e Referências*, diagrama, 2000

## VI. Conclusão

### VI.1. Em torno de um percurso

A elaboração desta tese, de algum modo, lembra singrar em mar aberto e, em movimento, explorar suas profundezas. Em outras palavras, reside nesta pesquisa um duplo percurso: o primeiro, ao explicitar o curso da obra e identificar suas características; e o segundo, ao enunciar o objeto de estudo e proceder à análise e, depois, à síntese.

Como uma autoinvestigação, apoia-se na ética do (auto)conhecimento e tem a metodologia de análise como pedra de toque. Apresenta três amarras principais: o lastro das referências culturais e das preocupações estéticas e conceituais; o conjunto de conceitos relativos à fotografia e à *media art*, ao formato de projeto e de ensaio; o gradiente da representação visual, especialmente em fotografia e imagem digital, além do audiovisual, da hipermídia e das telecomunicações.

O eixo central da (auto)análise está na visão em retrospectiva, feita no tempo presente, da motivação e do processo de criação de obras e de imagens, ou seja, trata-se de combinar um exercício de rememoração com o uso de conhecimentos acumulados desde então. Nesse sentido, duas vias não excludentes são possíveis: direta, parte da concepção à realização; reversa, parte da obra composta para entender sua formulação.

Esta perspectiva analítica de reconstrução estende-se à correlação e à ligação entre obras e ideias, e os procedimentos de sua elaboração. Imperfeita e imprecisa, esta aproximação é, e sempre será, mutável e refutável — pelo próprio autor e, naturalmente, por terceiros —, sendo assim um caminho em aberto.

### VI.2. A tese e suas imagens

Como tese teórica, tem-se uma criação em texto conjugando ideias de diferentes ordens. Entretanto, tem-se também uma criação visual, na medida que a edição das imagens e a subsequente diagramação configuram uma formulação, distanciando-se assim da mera ilustração, ainda que apresente-se compartimentada pela paginação. Existe aí uma estrutura imagética, que segue de perto as pegadas do ensaio, funcionando em paralelo como uma segunda voz na tese — à modo de um "discurso" —, costurando ideias visuais e, por vezes, algumas não-visuais.

Evidentemente a tese é una e indivisível, pois palavras e imagens estão interligadas por construção. Contudo, ela não é unívoca e tampouco espera-se que o leitor, em sua apreciação, privilegie o texto em detrimento da imagem ou faça ao contrário. Não se justifica listar exemplos — é suficiente apontar a autorrepresentação, que consta na introdução à autorreflexão (item 5). No entanto, compete alertar para essa visualidade, ainda que tal possa levar a uma segunda leitura.

### VI.3. Dinâmica estética e conceitual

O anel criação – pesquisa – reflexão artística implícito na produção de obras e ideias, como demonstrado ao longo da tese, tem características de processo. Seu desenrolar sinuoso encampa a previsibilidade/imprevisibilidade e sua dinâmica é conformada por uma teia de questões e preocupações estéticas e conceituais. Relatadas nos fundamentos e nas análises, são resumidas a seguir.

1. Os pares, experimentação e expressão, análise e retroalimentação, como fundadores do processo de criação e pesquisa.
2. O pensamento visual analítico e sintético propenso à colagem e montagem e à metaligagem.
3. A fusão, e de modo geral a combinação, de realidades como princípio de compreensão e diretriz de expressão de uma visão de mundo.
4. As imagens artesanal, técnica e tecnológica entrelaçadas como sistema de conhecimento, descoberta e comunicação.
5. O concurso da metarrepresentação, em particular, por intermédio de figurações da televisão e da publicidade.
6. A convergência da autoria e coautoria no quadro da colaboração dialógica humano-máquina.
7. A elaboração da representação visual corresponde à transposição de imagens conceitos-mentais intermediada pelas características, possibilidades e limites dos recursos técnicos.
8. As referências culturais vindas das artes cênicas, do cinema e TV, do *design* gráfico e industrial, da fotografia, da literatura e das artes visuais, em especial, as vanguardas artísticas do século XX.
9. A relação entre fotografia e teatro, sobretudo a encenação como um dos eixos da representação fotográfica.

10. A montagem no cinema, secundada pela coreografia na dança, como balizas extras no processo de edição de imagens.
11. A função geratriz da música, evidente na elaboração audiovisual, e emprestando a variação sobre um tema à elaboração de obras.
12. A absorção de noções de outras disciplinas, a exemplo da matemática, física, astronomia e alquimia, na formulação de projetos, obras e imagens.
13. A articulação da polaridade certeza/incerteza no processo de criação, tradução do binômio causalidade/acausalidade, e envolvendo o conceito de sincronicidade.
14. A chave geral em fotografia, a dimensão espacial, com a questão do lugar, e em *media art*, a dimensão temporal, com a questão da narrativa.
15. O texto como espelho de ideias presentes nas obras, como vitrine de ideias induzidas pelas obras, e como projetor de ideias *per se*.

#### VI.4. O princípio e o fim

Ao enunciar a natureza deste estudo, afirmei que "o termo entre-realidades foi cunhado para apontar as múltiplas circunstâncias em o autor-artista age/reage frente à fotografia e as reverberações em sua visão de mundo".

A condição de artista levou-me à explorar uma *terra incognita*, a entender imagem, memória, realidade e representação como conceitos fluidos e fugazes; enfim, tratou-se de ouvir o silêncio.

Considero que a condição de artista-fotógrafo implica num compromisso, no desempenho de um duplo e singular papel: autor e receptor da imagem. Como autor, sou testemunha de uma dada realidade e agente ativo da criação de uma matriz fotográfica — um registro-realidade em si, uma representação visual intermediada por um aparelho/máquina numa elaboração a partir da realidade circundante e consorte de meu imaginário. Como receptor, confronto a variedade de interpretações daquela imagem e as memórias remanescentes daquele espaço-tempo. O trânsito/transe entre estas realidades-vivências governa obras e ideias, sob o manto da *Fortuna Imperatrix Mundi*.

O rumo desta tese foi logo declarado na sua introdução: uma visão introspectiva moldada por um compromisso entre objetividade e subjetividade. Agora em seu fecho, concluo que a análise feita não se exaure e que nesse caminho recolhi antigas interrogações: "Como é que uma imagem nasce? É um pequeno mistério."<sup>53</sup> Ao recordar agora a epígrafe<sup>54</sup>, considero ter chegado a bom termo.

A contribuição desta tese poderá ir além de seus objetivos centrais (item 1, Natureza) situados no campo da autoanálise e do metaconhecimento. Vislumbro duas vias, utilização como estudo de caso e propagação de uma linha de pesquisa centrada na autoinvestigação das artes visuais.

Dentre os passos subsequentes a este estudo, destaco buscar sua transformação numa publicação, visando a difusão cultural, e certamente dar continuidade ao processo interdisciplinar de indagação e de elaboração de obras e de ideias.

Como um epílogo imagético, busquei uma síntese e uma metáfora da circularidade deste estudo, senão da existência efêmera, em que esta última imagem rende uma homenagem à fotografia, (re)encontrando e abraçando a imagem-dedicatória que lhe dá início.



Fig. 248. *Sem título (Avenida Paulista)*, fotografia, 1983 [F 0257-11]

<sup>53</sup> Trecho de meu depoimento, aos 14' 28", no documentário Duva, Luiz. (2000). *Carlos Fadon Vicente*, [Video]. São Paulo: Itaú Cultural, 18', som, cor.

<sup>54</sup> "Não deixaremos de explorar e, ao término da nossa exploração deveremos chegar ao ponto de partida e conhecer esse lugar pela primeira vez." T. S. Elliot, *Quatro Quartetos*.



## Bibliografia

### 1. Bibliografia diretamente relacionada

- Amelunxen, Hubertus et al. (1996). *Photography after photography: memory and representation in the electronic age*. Munich: G+B Arts.
- Bajac, Quentin (ed.). (1999). *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840–1880)*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Barthes, Roland. (1981). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70.
- Costa, Juan. (1977). *El lenguaje fotográfico*. Barcelona: Ibérico Europea.
- Couchot, Edmond. (2003). *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Damásio, António R. (2000). *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Dubois, Philippe. (1994). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Flores, Laura González. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.
- Flusser, Vilém. (1985, maio). Sintetizar imagens – I. *Iris* (São Paulo), (382), p. 66.
- \_\_\_\_\_. (1985, junho). Sintetizar imagens – II. *Iris* (São Paulo), (383), p. 66.
- \_\_\_\_\_. (1985, julho). Sintetizar imagens – III. *Iris* (São Paulo), (384), p. 66.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica* (ed rev). Lisboa: Relógio D'Água.
- Fontcuberta, Joan. (1997). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_. (2010). *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frade, Pedro Miguel. (1992). *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições ASA.
- Freund, Gisèle. (1974). *Photographie et société*. Paris: Seuil.
- Giannetti, Claudia (ed.). (2014). *Cenários: de duetos e diários* [Catálogo]. Évora: Fundação Eugénio de Almeida.
- \_\_\_\_\_. (2015). *WhatsAppropriation: a arte de visitar a arte* [Catálogo]. São Paulo: Elo3 Integração Empresarial.
- Kossoy, Boris. (2001a). *Fotografia e história*. (2ed rev). São Paulo: Ateliê Editorial.
- \_\_\_\_\_. (2001b). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Krauss, Rosalind. (2002). *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Laruelle, François. (2011). *The concept of non-photography*. New York: Sequence, Falmouth: Urbanomic.
- Machado, Arlindo. (2015). *A ilusão especular: uma teoria da fotografia* (2ed). São Paulo: Gustavo Gili.

- Mons, Alain. (1994). *L'ombre de la ville: essai sur la photographie contemporaine*. Paris: Éditions de la Villette.
- Plaza, Julio. (1994, janeiro/abril). Uma poética pós-fotográfica. *Revista Comunicações e Artes* (São Paulo), ano 17, (28), pp. 4-11.
- Rosset, Clement. (2006). *Fantasmagories: suivi de le réel, l'imaginaire et l'illusoire*. Paris: Minuit.
- Rouillé, André. (2005). *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Éditions Gallimard.
- Soulages, François. (1998). *Esthétique de la photographie*. Paris: Nathan-Université.
- Virilio, Paul. (1994). *The vision machine*. London: British Film Institute, Indiana University Press.
- Wiesing, Lambert. (2010). *Artificial presence: philosophical studies in image theory*. Stanford: Stanford University Press.

## 2. Bibliografia contextual

- Arnheim, Rudolph. (1971). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba.
- \_\_\_\_\_. (1980/1997). *Arte e percepção visual* (12ed). São Paulo: Nova Fronteira.
- Ascott, Roy. (1984). Art and Telematics. In Grundmann, Heidi (ed.). *Art telecommunication*. Vancouver: Western Front, Viena: Blix, pp. 25-58.
- Bachelard, Gaston. (2004). *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Bellour, Raymond et al. (1990). *Passages de l'image*. Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.
- Bellour, Raymond. (1997). *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus.
- Benjamin, Walter. (1969). A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução, *Sociologia da arte*. (v. IV). Rio de Janeiro: Zahar, pp. 15-47.
- Berger, John. (1982). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.
- Bourdieu, Pierre (ed.). (1990). *Photography: a middle-brown art*. Stanford: Stanford University Press.
- Burgin, Victor (ed.). (1982). *Thinking photography*. London: Macmillan Education.
- Calvino, Italo. (1992). A aventura de um fotógrafo. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 51-64.
- Cauquelin, Anne. (2007a). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (2007b). *Le site et le paysage* (2ed). Paris: Presses Universitaires de France.
- Centro Atlántico de Arte Moderno (2002). *Esto no es una fotografía* [Catálogo]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Coleman, A. D. (1998). *The digital evolution: visual communication in the electronic age*. Tucson: Nazraeli Press.
- Comte-Sponville, André. (2003). *Dicionário filosófico*. São Paulo: Martins Fontes.

- Cordeiro, Waldemar. (1972). *Arteônica*. São Paulo: Editora das Américas, Edusp.
- Costa, Mario. (1990). *L'estetica dei media: tecnologie e produzione artistica*. Cavalino di Lecce: Capone Editore.
- DaMatta, Roberto. (1997). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* (6ed). Rio de Janeiro: Rocco.
- Debord, Guy. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Debray, Régis. *Vie et mort de l'image: une histoire du regard au Occident*. Paris: Gallimard, 1992.
- Deutsch, Gustav. (2013). *Shirley: Visions of Reality* [Filme]. Viena: KGP Kranzelbinder Gabriele Production, 92', som, cor.
- Didi-Huberman, Georges. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Druckerey, Timothy (ed.). (1996). *Electronic culture: technology and visual representation*. New York: Aperture.
- Duva, Luiz. (2000). *Carlos Fadon Vicente* [Video]. São Paulo: Itaú Cultural, 18', som, cor.
- Fabris, Annateresa; Kern, Maria Lúcia Bastos (orgs.). (2006). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp.
- Fabris, Annateresa (1997). Cordeiro: computer art pioneer, *Leonardo* (Cambridge, EUA), (30)1, pp. 27-31.
- Francastel, Pierre. (1977). *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva.
- Frizot, Michael (ed.). (1998). *A new history of photography*. Cologne: Könemann.
- Galassi, Peter. (1981). *Before photography: painting and the invention of photography*. New York: The Museum of Modern Art.
- Giannetti, Claudia. (2002). *Estética digital: sintopia da arte, ciência e tecnologia*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006; Lisboa: Vega, 2012.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Estéticas del arte electrónico*. Tese de doutorado, Universidade de Barcelona, Barcelona.
- Gibson, Ralph (ed.). (1979). *SX-70 Art*. New York: Lustrum Press.
- Ginzburg, Carlo. (1989). *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Greenough, Sarah et al. (1989). *On the art of fixing a shadow. One hundred and fifty years of photography*. Boston: Bulfinch Press.
- Haworth-Booth, Mark. (1997). *Photography: an independent art*. Princeton: Princeton University Press.
- Hirsch, Robert. (2000). *Seizing the light: a history of photography*. New York, Boston: McGraw Hill Higher Education.
- Itaú Cultural. (2014). *Waldemar Cordeiro: fantasia exata* [Catálogo]. São Paulo: Itaú Cultural.
- Jaffé, Aniella (ed.). (1975). *C. G. Jung: memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Janus, Elizabet (ed.). (1998). *Veronica's revenge: contemporary perspectives on photography*. Zurich: Scalo.
- Kahmen, Volker. (1974). *Photography as art*. London: Studio Vista.
- Kossoy, Boris. (2007). *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Laurentiz, Paulo. (1991). *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: Unicamp.
- Lemagny, Jean-Claude; Rouillé, André (eds.). (1987). *A history of photography: social and cultural perspectives*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Lipovetsky, Gilles. (2004). *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla.
- Lister, Martin (ed.). (1995). *The photographic image in digital culture*. London: Routledge.
- Luben, Kristen (ed.). (2014). *Magnum contact sheets. International Center of Photography exhibition catalog*. New York: Thames and Hudson.
- Luhmann, Niklas. (2005). *El arte de la sociedad*. México D.F.: Herder.
- Machado, Arlindo. (1993). *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp.
- Manovich, Lev. (2001). *The language of new media*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Marien, Mary Warner. (2006). *Photography: a cultural history* (2ed). London: Laurence King Publishing.
- Menezes, Philadelpho. (2001). *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento.
- Mitchell, William. (1992). *The reconfigured eye*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Moholy-Nagy, László. (1987). *Painting, photography, film*. 1927. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Müller-Pohle, Andreas. (1988). Photography as staging. *European Photography* (Göttingen), (9)2, p. 15.
- Museu de Arte Brasileira. (2010). *Tékhne*. Museu de Arte Brasileira [Catálogo]. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado.
- Museu de Arte Contemporânea. (1986). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão* [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo.
- Newhall, Beaumont. (1997). *The history of photography* (ed rev). New York: The Museum of Modern Art.
- Pavis, Patrice. (1999). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Plaza, Julio; Tavares, Monica. (1998). *Processos criativos com meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec.
- Plaza, Julio. (1991). *A imagem digital: crise dos sistemas de representação*. Tese de Livre-Docência, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Poulet, Georges. (1992) *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago.
- Richtin, Fred. (1990). *In our own image: the coming revolution in photography*. New York: Aperture.
- Rivlin, Robert. (1986). *The algorithmic image*. Redmond: Microsoft Press.
- Rosenblum, Naomi. (1984). *A world history of photography*. New York: Abbeville.

- Sahm, Estela. (2012, julho/dezembro). O esboço como forma. *Revista de História da Arte e Arquitetura* (Campinas), (20), pp. 91-100.
- Samain, Etienne (org.). (1998). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec , CNPq.
- Santaella, Lucia; Nöth, Winfried. (1998). *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- Sazrkowski, John. (1978). *Mirrors and windows: American photography since 1960* [Catálogo]. New York: The Museum of Modern Art.
- Séren, Maria do Carmo. (2002). *Metáforas do sentir fotográfico*. Porto: Centro Português de Fotografia.
- Sontag, Susan. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Stoichita, Victor I. (1997). *A short history of the shadow*. London: Reaktion Books.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Simulacros: el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Szarkowski, John. (1966/2007). *The photographer's eye*. New York: The Museum of Modern Art.
- Theodor W. Adorno (1954/2009). O ensaio como forma. In Adorno, Theodor W. *Notas de literatura I* (pp. 15-45). São Paulo: Editora 34.
- Toledo, Benedito Lima de (1980/2004). *São Paulo: três cidades em um século* (3ed rev). São Paulo: Cosac & Naify, Duas Cidades.
- Trachtenberg, Alan (ed.). (1980). *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books.

### 3. Bibliografia complementar

#### 3.1. Bibliografia sobre Carlos Fadon Vicente

- 1ª Quadrienal de Fotografia* [Catálogo]. (1985). São Paulo: Museu de Arte Moderna, snp.
- 1ª Trienal de Fotografia* [Catálogo]. (1980). São Paulo: Museu de Arte Moderna, pp. 26-27.
- Amado, Roberto. (1986, maio/junho). As imagens do futuro. *Fotoptica* (São Paulo), (129), pp. 54-57.
- Arantes, Priscila. (2005). *Arte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Senac SP, pp. 96, 107.
- Bardi, Pietro M. (1987). *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, pp. 46, 64, 103.
- Beiguelman, Giselle (2002). Obra de não-referência: CD-ROM a cidade e seus fluxos. In Peixoto, Nelson Brissac (org.). *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Sesc SP, pp. 296-301.
- Bienal Nacional/76* [Catálogo]. (1976). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 138.
- Billeter, Erika. (1993). *Canto a la Realidad Latinoamericana 1860–1993*. Barcelona: Lunwerg Editores, pp. 55, 266-267, 388.
- Brasil: Mostra a tua Cara*, I Bienal Internacional de Fotografia [Catálogo]. (1996). Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, p. 163.

- Bril, Stefania. (1992). Color from Brazil. *FotoFest 1992* [Catálogo]. Houston: Houston FotoFest, pp. 108, 115.
- \_\_\_\_\_. (1986, março). Carlos Fadon Vicente. *IrisFoto* (São Paulo), (390), p. 50.
- \_\_\_\_\_. (1986, 10 janeiro). A fotografia, em momentos de poesia e criatividade. *O Estado de S. Paulo*, p. 15.
- \_\_\_\_\_. (1985, 4 setembro). Quadrienal, dos bons e dos mediocres. *O Estado de S. Paulo*, p. 13.
- \_\_\_\_\_. (1985, 26 junho). Entradas e Coberturas. São Paulo, chão e céu. Obrigatório. *O Estado de S. Paulo*, p. 19.
- \_\_\_\_\_. (1985, 24 janeiro). 1ª Exposição da Fotografia Contemporânea. Concurso. Vence o olhar do fotógrafo. *O Estado de S. Paulo*, p. 20.
- \_\_\_\_\_. (1984, 2 dezembro). Tradição e Ruptura. Um mundo inesgotável de emoções. *O Estado de S. Paulo*, p. 40.
- \_\_\_\_\_. (1982, 25 maio). Outdoor Mulher, jogo lúdico da imagem. *O Estado de S. Paulo*, p. 22.
- \_\_\_\_\_. (1981, 12 novembro). Propostas para compor uma "Foto/Ideia". *O Estado de S. Paulo*, p. 26.
- \_\_\_\_\_. (1980, 29 junho). Três aspectos significativos da 1ª Trienal. *O Estado de S. Paulo*, p. 44.
- \_\_\_\_\_. (1980, 29 abril). Fusão de cores e estruturas em Fadon. *O Estado de S. Paulo*, p. 22.
- Camargo, Mônica Junqueira de; Mendes, Ricardo. (1992). *Fotografia. cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, p. 151.
- Cardoso, Daniel Ribeiro. (2003). *[arte / comunicação]: processos de criação com meios digitais*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, pp. 52-102, 113-128.
- Carrasco, Martín. (2016, 6 fevereiro). "Cada obra está formulada como una perturbación, una intuición" Carlos Fadon fotógrafo. *Hoy* (Cáceres), p. 41.
- \_\_\_\_\_. (2014, 6 setembro). Metrópolis, un ensayo general. *Hoy* (Cáceres), p. 44.
- Chermont, Fausto et al. (2011). *NAFOTO 20 anos, 1991 a 2011*. São Paulo: Terra Virgem, pp. 12, 109, 188.
- Coleção Pirelli / MASP de Fotografia*, 7ª edição [Catálogo]. (1997). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, pp. 36-39.
- Coleção Pirelli / MASP de Fotografia*, 2ª edição [Catálogo]. (1992). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, pp. 32-35.
- Computação gráfica: a magia no cotidiano. (1988, 9 novembro). *Visão* (São Paulo), ano XXXVII, (45), pp. 30-36.
- Costa, Mario. (1997). *Della fotografia senza soggetto: per una teoria dell' oggetto tecnologico*. Genova: Costa & Nolan, pp. 100-101, 105.
- Eine Sammlung: die photographische Sammlung des Museu de Arte Moderna de São Paulo* [Catálogo]. (2001). Colônia: Galerie 68elf, snp.
- Encyclopedie Internationale des Photographes*. (1985). Hermance: Edition Camera Obscura, snp.

- Entler, Ronaldo. (2000). *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, pp. 106-113.
- \_\_\_\_\_.; Kossoy, Boris. Histoire de la photographie brésilienne 1940–90. (1996, abril). *Photo* (Paris), (329), pp. 48-53, 82-86.
- Fabris, Annateresa. (2009). A ausência presente. In *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, pp. 287-288.
- \_\_\_\_\_. (org.). (1997). *Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio*. Campinas: Mercado das Letras, São Paulo: FAPESP, pp.142-144.
- \_\_\_\_\_. (1997). Fotografia e arti visive: alcuni incontri nella contemporaneità. *OttoNovecento* (Nápoles), (1), pp. 43-51.
- \_\_\_\_\_. (1991). A regra do acaso. *Vectors* [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, pp. 3-4.
- \_\_\_\_\_. (1987). A realidade simulada. *Imagens por computação gráfica* [Catálogo]. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes, snp.
- \_\_\_\_\_. (1986). A ausência presente. *Passagem* [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, folha dobrada.
- Feitosa, Maria Luiza de Souza. (2006). Dolores: Caprichos contemporâneos. Espejos hipermediáticos por Carlos Fadon. In Giannetti, Claudia (ed.) *La razón caprichosa en el siglo XXI: los avatares de la sociedad posindustrial y mediática*. Las Palmas de Gran Canaria: Gran Canaria Espacio Digital, pp. 146-160.
- Fernandes Junior, Rubens. (2003). *Labirintos e identidades: panorama da fotografia no Brasil, 1946–1998*. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 8-9, 48-51, 169-170, 228-229.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Labirintos e identidades: panorama da fotografia no Brasil, 1945–1998* [Catálogo]. Porto: Centro Português de Fotografia, pp. 3, 27-28, 38-39.
- \_\_\_\_\_. (2000, setembro). Labirintos e identidades: a fotografia brasileira, 1946–1998. *Ersatz* (Porto), (5), pp. 12-23.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Brasilianiche fotografie 1946–1998 labirintos e identidades* [Catálogo]. Wolfsburg: Wolfsburg Kunstmuseum, pp. 63, 106-109, 123, 125, 189.
- \_\_\_\_\_. (1987, 12 julho). Fotógrafos aliam-se à computação gráfica. *Folha de S. Paulo*, p. A 59.
- FISEA 93 Catalog* (The Fourth International Symposium on Electronic Art) [Catálogo]. (1993). Minneapolis: The Minneapolis College of Art and Design, pp. 18, 24.
- Fundação Nacional de Artes. (1985). Salão Moreira. *Fotografia* (Rio de Janeiro), (4), p. 11.
- Giannetti, Claudia (ed.). (2015). *WhatsAppropriation: a arte de revisitar a arte* [Catálogo]. São Paulo: Elo3 Integração Empresarial, pp. 14-55.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Cenários: de duetos e diários* [Catálogo]. Évora: Fundação Eugénio de Almeida.
- Giannetti, Claudia. (2014). Carlos Fadon Vicente: o observador na rua ou olhar se aprende olhando. In Giannetti, Claudia (ed.). *Cenários: de duetos e diários* [Catálogo]. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, pp. 7-11.



- \_\_\_\_\_. (2013). On the leap from one photographic universe to another: apparatuses, programmes, photographs and other media. *Something other than photography: photo & media* [Catálogo]. Oldenburg (Old): Edith-Russ-Haus for Media Art, pp. 7-37.
- \_\_\_\_\_. (2008, fevereiro). Arte y Tecnología: apuntes sobre la estética lúdica en el arte participativo en Brasil. *Revista de Cultura Brasileira* (Madrid), (6) série nova, pp. 112-114.
- \_\_\_\_\_. (1999). Muestra de proyectos online/net projects. *REDesign, Festival de Creación Audiovisual de Navarra* [Catálogo]. Pamplona: Gobierno de Navarra, p. 60.
- \_\_\_\_\_. (1998). Ex-processu. *Primavera fotográfica 1998* [Catálogo]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, pp. 304-305.
- Gilgado, Antonio. (2016, 27 janeiro). El Meiac propone un viaje intimista a São Paulo a través de Carlos Fadon. *Hoy* (Badajoz), p. 5.
- Guariglia, Ana Maria. (1985, agosto). Quadrienal, tema para reflexão. *IrisFoto* (São Paulo), (384), p. 19.
- ICC artist's database* (CD). (1994). Tokyo: InterCommunication Center (NTT), snp.
- IDEA Guide International des Arts Electroniques*. (1992). Paris: Chaos Editions.
- Imagens Eletrônicas. (1987, 1 julho). *Veja* (São Paulo), (982), pp. 116-117.
- International Center of Photography. (1984). *Encyclopedia of photography*. New York: International Center of Photography, p. 592.
- Kac, Eduardo. (1992). Aspects of aesthetics of telecommunications. In Grimes, John; Lorig, Gray (eds.). *ACM Siggraph '92 Visual Proceedings*. Chicago: ACM Siggraph, p. 56.
- \_\_\_\_\_. (1997). Aspectos da estética das telecomunicações. In Rector, Mônica; Neiva, Eduardo (orgs.). *Comunicação na era pós-moderna*. Petrópolis: Vozes, pp. 175-199.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Luz & letra: ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Contra Capa, p. 404.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Telepresence and bio art: networking humans, rabbits, and robots*. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 41, 43, 45.
- Kacunko, Slavko. (2004). *Closed circuit videoinstallationen*. Berlin: Logos Verlag, pp. 428, 437-438, 883, 937-938.
- Kossoy, Boris. (2014). O percurso do artista. A modo de uma introdução crítica à obra de Carlos Fadon Vicente. In Giannettl, Claudia (ed.). *Cenários: de duetos e diários* [Catálogo]. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, pp. 13-18.
- \_\_\_\_\_; Schwarcz, Lilia Moritz (orgs.). (2012). *Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação: 1833–2003*. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 335.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, p. 142.
- \_\_\_\_\_. (1986). Em busca da dupla realidade. *Galeria* (São Paulo), (2), pp. 47-51.
- \_\_\_\_\_. (1986). A memória além do espelho. *Passagem* [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, folha dobrada.
- Laurentiz, Paulo. (1991). *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: Unicamp, pp. 105-106.

- Lobacheff, Georgia. (1999). *Fotografia Contemporânea Brasileira: fotógrafos e fotoartistas na coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo* [Catálogo]. São Paulo: Espaço Porto Seguro Fotografia, pp. 6-16, 60-61.
- Machado, Arlindo. (2001). Uma poética da desprogramação. In *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, pp. 94-103.
- \_\_\_\_\_. (1998). A fotografia sob o impacto da eletrônica. In Samain, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo, Hucitec, CNPq, p. 325.
- \_\_\_\_\_. (1996, julho). Carlos Fadon Vicente: la apropiación de la tecnologia, Heterogenesis (Lund), (16), pp. 4-9.
- \_\_\_\_\_. (1994). Arte permutacional. In *Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos* (CD). São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, snp.
- Martins, Marília; Goldfeder, Sonia. Múltipla estética. (1987, 22 julho). *Isto É* (São Paulo), (552), pp. 43-48.
- Mendes, Ricardo. (2004, janeiro). São Paulo e suas imagens. *Cadernos de fotografia brasileira: São Paulo 450 anos* (São Paulo), (2), edição especial, pp. 381-487.
- Mèredieu, Florence de (org.). (2003). *Arts et nouvelles technologies: art vidéo – art numérique*. Paris: Larousse, p.168.
- Mesquita, Ivo et al. (2002). *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, p. 9, 34, 182.
- Odri, Claudio. (1986, 15 agosto). Video Brasil. Apesar das pedras, chegando! *O Estado de S. Paulo*, p. 5.
- Oliveira, Moracy R. de. (1986, 25 janeiro). Revista Zoom. Um grande presente para a fotografia brasileira. *Jornal da Tarde*, p. A 1.
- \_\_\_\_\_. (1985, 20 agosto). Quadrienal MAM. Fotografia: um retrato frustrante. *Jornal da Tarde*.
- \_\_\_\_\_. (1985, 19 janeiro). 1ª Exposição da Fotografia Contemporânea. Uma exposição ingênua e bem comportada. *Jornal da Tarde*, p. 8.
- \_\_\_\_\_. (1981, 21 novembro). Foto/Ideia: o título já é uma grande pretensão. *Jornal da Tarde*, p. 12.
- Paiva, Joaquim (org.). (2002). *Visões e alumbramentos: fotografia contemporânea brasileira na Coleção Joaquim Paiva*. São Paulo: Brasil Connects, pp. 158, 249.
- Percursos e afetos: fotografias 1928–2011 Coleção Rubens Fernandes Júnior* [Catálogo]. (2012). São Paulo: Pinacoteca do Estado, pp. 19, 85.
- Plaza, Julio; Tavares, Monica. (1998). *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, pp. 204, 227-228.
- Plaza, Julio. (1994, janeiro/abril). Uma poética pós-fotográfica. *Revista Comunicações e Artes* (São Paulo), ano 17, (28), pp. 4-11.
- \_\_\_\_\_. (1988). Fadon: uma poética digital. *Alfa* [Catálogo]. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, pp. 2-4.

- Poch, Patricia Bofill; Kullmann, Heinrich Th. (1999, setembro). El factor eletrônico. Entrevista de Carlos Fadon. *Mecad e-journal* (Barcelona), (2), snp. <www.mecad.org/e-journal>
- Prado, Gilberto dos Santos. (2003). *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itaú Cultural, pp. 48, 50, 56.
- Reis, Manuel. (1985, agosto). Carlos Fadon e Gal Oppido. *IrisFoto* (São Paulo), (384), pp. 8-13.
- \_\_\_\_\_. (1985, 22 junho). Equilíbrio com emoção: Entradas e Coberturas. *Diário do Grande ABC*.
- \_\_\_\_\_. (1984, 09 novembro). Sto. André inaugura mostra de fotos contemporâneas. *Diário do Grande ABC*, p. B 7.
- \_\_\_\_\_. (1983, 25 setembro). Avenida Paulista: uma boa renovação visual. *Diário do Grande ABC*.
- \_\_\_\_\_. (1982, 21 maio). Outdoor Mulher. *Diário do Grande ABC*.
- Ricca, Regina. (1991, 23 agosto). Tecnologia e Arte: uma polêmica união. *Jornal da Tarde*, p. A1.
- Salles, Cecilia Almeida; Cardoso, Daniel Ribeiro. (2007, janeiro/março). Crítica de processo: um estudo de caso. *Ciência e Cultura* (São Paulo), (59)1, pp. 47-49.
- Salles, Cecilia de Almeida. (2007, maio). Crítica de processos criativos: uma possível metodologia de investigação da fotografia. *Boletim* (São Paulo), 2(2), pp. 91-97.
- Santaella, Lucia; Nöth, Winfried. (1998). *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, p. 185.
- Schultz, Margarita (org.). (2000). *El Gólem informático: notas sobre estética del tecno arte* (CD). Santiago: Universidad de Chile, snp.
- Silva, Daniela Maura Ribeiro da. (2015). *A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção: Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. (2014). Avenida Paulista (1983–presente) e Passagem (1986): reflexões sobre uma das dimensões do ficcional na obra de Carlos Fadon Vicente. *Boletim* (São Paulo), (7), pp. 139-147.
- Tacca, Fernando de. (2012–2013). La presencia brasileña en el fondo fotográfico del Consejo Mexicano de Fotografía. *Luna Córneas* (Cidade do México), (34), pp. 157, 244-245.
- Território Expandido III* [Catálogo]. (2001). São Paulo: Sesc SP, pp. 20-21.
- Watriss, Wendy; Zamora, Lois (eds.). (1998). *Image and memory: photography from Latin America, 1866–1994*. Houston: University of Texas Press, pp. 250-251, 426-427.
- Zanettl, Fernando. (1985, 23 junho). Fadon e Oppido: cêntricas sensações paradisíacas. *Diário Popular*.
- Zanini, Walter. (2003). A arte de comunicação telemática – a interatividade no ciberespaço. *ARS* (São Paulo), ano 1, (1), pp. 11-34.

### 3.2. Documentários sobre Carlos Fadon Vicente

- Kutschat, Daniela. (2007). *Pensarte: Carlos Fadon* [Vídeo]. São Paulo: Daniela Kutschat, 5', som, cor.

Duva, Luiz. (2000). *Carlos Fadon Vicente* [Video]. São Paulo: Itaú Cultural 18', som, cor.

### 3.3. Bibliografia por Carlos Fadon Vicente (edições, imagens, textos)

Fadon Vicente, Carlos. *Natureza Morta – ao Vivo*. (2015). In Giannetti, Claudia (ed.). *WhatsAppropriation: a arte de revisitar a arte* [Catálogo]. São Paulo: Elo3 Integração Empresarial, pp. 134-137.

\_\_\_\_\_. Entrevista por Claudia Giannetti. (2014). In Giannetti, Claudia (ed.). *Cenários: de duetos e diários* [Catálogo]. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, pp. 21-27.

\_\_\_\_\_. *AVA*. (2013). Livro de artista. Hipermídia em disco. São Paulo: edição de autor.

\_\_\_\_\_. *Natureza Morta – ao Vivo*, Vectors. (2013). *Something other than photography: photo & media* [Catálogo]. Oldenburg (Old): Edith-Russ-Haus for Media Art, pp. 52-59.

\_\_\_\_\_. Vectors, LAPIS/X REDUX. (2012). *Nam June Paik Award 2012* [Catálogo]. Bochum: Kunststiftung NRW, Kunstmuseum Bochum, pp. 46-49.

\_\_\_\_\_. LAPIS/X REDUX: atualização e expansão de um projeto de arte eletrônica. (2010). *Caderno* (Centro Internacional de Estudos Peirceanos, São Paulo), ano XIII, (13), pp. 227-237.

\_\_\_\_\_. Dolores: concepção, realização, difusão. (2010, agosto). *Studium* (Campinas), revista eletrônica, (31), snp. <[www.studium.iar.unicamp.br/31/1.html](http://www.studium.iar.unicamp.br/31/1.html)>

\_\_\_\_\_. LAPIS/X REDUX: atualização e expansão de um projeto de arte eletrônica. (2009). *Cibercultura* (São Paulo), snp. <[www.cibercultura.org.br](http://www.cibercultura.org.br)>

\_\_\_\_\_. *LAPIS/X REDUX*. (2009). Hipermídia em disco. São Paulo: edição de autor.

\_\_\_\_\_. Duetos: em papel, a imagem da cidade. (2008). *Caderno* (São Paulo, Centro Internacional de Estudos Peirceanos), ano XI, (11), pp. 269-274.

\_\_\_\_\_. Projeto OPUS: uma aproximação à intercriação de imagens digitais. (2006). In Fabris, Annateresa; Kern, Maria L. Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, pp. 354-366.

\_\_\_\_\_. *Dolores*. (2006–2009). Hipermídia em disco, São Paulo: edição de autor.

\_\_\_\_\_. Dolores: em cartaz, a figura e o papel do feminino. (2005). *Caderno* (São Paulo, Centro de Estudos Peirceanos), ano VIII, (8), pp. 138-139.

\_\_\_\_\_. Sobre o projeto LAPIS/X. (2002). In Barros, Anna; Santaella, Lucia (orgs.). *Mídias e artes: os desafios da arte no início do Século XXI*. São Paulo: Unimarco Editora, pp. 113-121.

\_\_\_\_\_. LAPIS/X: inter-images, process and experiment. (2001). *Mediaspace 8, Digital Creativity*, (11)1, pp. 9-12.

\_\_\_\_\_. SP/SP: a cidade e o tempo. (2001). *Galáxia* (São Paulo), (2), pp. 229-234.

\_\_\_\_\_. *ad finem*, LAPIS/X. (2000). Hipermídia em disco. São Paulo: edição de autor.

- \_\_\_\_\_. Proyecto OPUS. (1999, setembro). *Mecad e-journal* (Barcelona), (2), snp. <www.mecad.org/e-journal>
- \_\_\_\_\_. Projeto OPUS. (1999). *Invenção* [Catálogo]. São Paulo: Itaú Cultural, p. 64.
- \_\_\_\_\_. Fotografia: a questão eletrônica. (1998). In Samain, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, CNPq, pp. 327-336.
- \_\_\_\_\_. Tele-presença-ausência. (1997, julho / dezembro). *Trilhas* (Campinas), 1(6), pp. 47-55.
- \_\_\_\_\_. Colección Joaquim Paiva. (1997, novembro). *Fotomundo* (Buenos Aires), (355), p. 54.
- \_\_\_\_\_. The OPUS project. (1997). *ISEA97 Catalog* (The Eighth International Symposium on Electronic Art) [Catálogo]. Chicago: The School of the Art Institute of Chicago, p. 36.
- \_\_\_\_\_. Evanescent realities: works and ideas on electronic art. (1997). *Leonardo* (Cambridge, EUA), (30)3, pp. 195-205.
- \_\_\_\_\_. Fotografia e futuro: retórica e ilusão tecnológica. (1997, abril). *Nanico* (São Paulo), (15), pp. 32-33.
- \_\_\_\_\_. Carlos Fadon Vicente: La avenida Paulista. (1997, abril). *Fotomundo* (Buenos Aires), (348), pp. 66-67.
- \_\_\_\_\_. Fotografia e futuro: retórica e ilusão tecnológica. (1997, fevereiro). *IrisFoto* (São Paulo), ano 50, (500), pp. 40-41.
- \_\_\_\_\_. A memória em risco / fotografia eletrônica: técnica, estética, ética. (1997, janeiro). *Neo* (São Paulo), revista em CD, (12), snp.
- \_\_\_\_\_. Conjunto Oito & Telage '94. (1997, janeiro). *Neo* (São Paulo), revista em CD, (12), snp.
- \_\_\_\_\_. Lorca, J. Henrique. Câmeras para fotografia eletrônica: usos e questões de uma tecnologia emergente. (1996, setembro/dezembro). *Cinótica Atualidades* (São Paulo), (70), pp. 34-35.
- \_\_\_\_\_. Imagem / interatividade e imprevisibilidade. (1996, outubro). *Nanico* (São Paulo), (14), pp. 11-13.
- \_\_\_\_\_. Fotografía: la cuestión electrónica. (1996). *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía* [Catálogo]. Cidade do México: Centro de la Imagen, pp. 33-37.
- \_\_\_\_\_. Interações. (1996, fevereiro). *Item* (Rio de Janeiro), (3), pp. 26-28.
- \_\_\_\_\_. Faxcriteria. (1996). *Árnyékkötök co-media* (Budapeste), (16), pp. 17-22.
- \_\_\_\_\_. Telage '94. (1994). *Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos* [Catálogo]. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, snp.
- \_\_\_\_\_. et al. *Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos*. (1994). Hipermídia em disco. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.
- \_\_\_\_\_. Sur Passage. (1994). In Costa, Mario (org.). *Nuovi media e sperimentazione d'artista*. Salerno: Università degli Studi di Salerno, pp. 131-134.
- \_\_\_\_\_. Carlos Fadon Vicente: Medium. (1993, outubro). *Fotomundo* (Buenos Aires), (306), p. 56.

- \_\_\_\_\_. Passagem/Alfa. (1993). *Passagem/Alfa* [Catálogo]. Sala Waldemar Cordeiro, Palácio Campos Eliseos, São Paulo, folheto.
- \_\_\_\_\_. Fotografia eletrônica: uma reinvenção da fotografia. (1993, abril). *IrisFoto* (São Paulo), ano 46, (462), pp. 48-49.
- \_\_\_\_\_. Carlos Fadon Vicente. (1993, abril). *IrisFoto* (São Paulo), (462), p. 22.
- \_\_\_\_\_. Medium. (1992). *CineVideo: o diálogo cinema e vídeo* [Catálogo]. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, p. 32.
- \_\_\_\_\_. Cities from imaginary. (1992). In O'Rourke, Karen (org.). *Art-Reseaux*. Paris: Editions du C.E.R.A.P. (Université de Paris I), pp. 63-65.
- \_\_\_\_\_. Still Life / Alive. (1991), *Leonardo* (Oxford). (24)2, pp. 234-235.
- \_\_\_\_\_. Sobre Vectors. (1991). *Vectors* [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, p. 2.
- \_\_\_\_\_. Série Alfa. (1988). *Alfa* [Catálogo]. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, p. 2.
- \_\_\_\_\_. Uma visão da fotografia (1987). In: Yamaguchi, Harumi (org). *Foto/Ideia* [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, p. 20.
- \_\_\_\_\_. Sobre a Passagem. (1986). *Passagem* [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, folha dobrada.
- \_\_\_\_\_. Regard sur l'architecture et l'urbanisme. (1986). *Zoom* (Paris), (120), pp. 52-57.
- \_\_\_\_\_. São Paulo: Carlos Fadon Vicente. (1984, junho/julho). *Fotoptica* (São Paulo), (118), pp. 26-27.
- \_\_\_\_\_. Carlos Fadon Vicente. (1981). *Fotoptica* (São Paulo), (102), pp. 28-29.

## Apêndice A: Biografia



**Carlos Fadon Vicente**

### 1. Nota biográfica

As ligações e correspondências entre fotografia e realidade, a questão da representação da representação, o ensaio fotográfico como formulação estética e metodológica, entre outros tópicos, têm sido as preocupações centrais da atividade em fotografia desde o seu início em 1975. Três substratos temáticos se salientam: os contrastes e as mutações da paisagem urbana; a releitura de elementos gráficos na cena citadina; a influência do imaginário da televisão.

A partir de 1976, a incursão nas artes visuais destaca a colagem e a montagem como procedimento e ideário, e em alguma medida entrelaçadas com a representação fotográfica.

O interesse pela sinergia entre arte e tecnologia, derivado da formação cultural interdisciplinar, materializa-se a partir de 1985 ao abordar a imagem digital como um complexo sistema de construção e de manipulação da representação visual. Em 1987 parte para uma série de experimentos com recursos de telecomunicações, centrada em diálogos interculturais, numa fase praticamente pré-internet.

O quadro de investigação em *media art* amplia-se sistematicamente: em 1989 começa a explorar a colaboração humano-computador, operando segundo a polaridade certeza-incerteza, como plataforma para criação de imagens; desde 1993 concebe e desenvolve narrativas audiovisuais interativas via hipermídia.

O conjunto da obra em artes visuais, amálgama de expressão e experimentação, caracteriza-se em particular pela consistência conceitual, coesão poética e economia de meios.

Vive em São Paulo. Sua produção tem sido apresentada em exposições individuais, eventos e mostras coletivas, em coleções públicas e privadas, e em publicações diversas com artigos, entrevistas e portfólios, no Brasil e no exterior. Em complemento, realiza palestras em encontros artísticos e simpósios acadêmicos, por exemplo, Colóquio Latino Americano de Fotografia, Centro de Estudos



Peirceanos, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, Inter-Society for the Electronic Arts, Canarias MediaFest.

Desenvolve paralelamente atividades docentes, organizando e lecionando cursos livres e regulares, em particular sobre o ensaio fotográfico e sobre a questão digital, em diferentes instituições, por exemplo, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, School of the Art Institute of Chicago, Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, São Paulo, Fundação Cultural de Curitiba, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo e Mecad, Media Centre d'Art i Disseny, Barcelona.

Nascido em São Paulo em 1945, tem graduação em Engenharia Civil pela Escola Politécnica (1968) e em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes (1982) da Universidade de São Paulo. Obteve o Mestrado em Artes pela School of the Art Institute of Chicago (1989) em Arte e Tecnologia, tendo como áreas de concentração a imagem digital e a fotografia, com estudos adicionais em telecomunicações. Tem o doutorado em artes visuais pela Universidade de Évora (2017), centrado na autoinvestigação da própria obra fotográfica e seus desdobramentos.

[www.fadon.com.br](http://www.fadon.com.br)

## 2. Exposições individuais (seleção)

2016 *Escenas: entre duetos y diarios*, MEIAC – Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Espanha.

2014 *Cenários: de duetos e diários*. Fórum, Fundação Eugénio de Almeida, Évora, Portugal.

2012 *Nam June Paik Award* (obras: *Vectors* e *LAPIS/X REDUX*), Kunstmuseum Bochum, Bochum, Alemanha.

2009 *VI Bienal del SIArt* (obra: *Dolores*), Centro Cultural Brasil Bolivia, La Paz.

2006 *XII Canarianmediafest – Festival Internacional de Artes y Culturas Digitales de Gran Canaria* (obra: *Dolores*), Gran Canaria Espacio Digital, Las Palmas de Gran Canaria.

2001 *Território Expandido III* (obras: *ad finem*, *LAPIS/X*), Sesc Pompeia, São Paulo.

2000 *Investigações: o trabalho do artista* (obras: *ad finem*, *LAPIS/X*), Itaú Cultural, São Paulo.

1999 *Galería Virtual* (obra: *SC*), Mecad, Media Centre d'Art i Disseny, Barcelona.

1998 *Crônicas Urbanas* (obra: *SP/SP*), Itaú Cultural, São Paulo.

- 1998 *Ex-processu, Primavera Fotográfica* (obra: *OPUS*), Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, Barcelona.
- 1997 *Orada Hansa Artística* (obra: *Vistas Paulistanas*), Fundação Convento da Orada, Monsaraz, Portugal.
- 1994 *Medium*, Fundação Nacional de Artes, Rio de Janeiro.
- 1994 *Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos* (obras: *Labirintosp, Medium, Passagem-Alfa, Passo Doble, São Polaroides, Scherzo-Vestiges, Trilhas, Urbi et Arti*), São Paulo.
- 1994 *Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos* (obra: *Telage*), São Paulo.
- 1993 *Passagem/Alfa*, Sala Waldemar Cordeiro, Palácio Campos Eliseos, São Paulo.
- 1993 *Noturnos & Medium*, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba.
- 1992 *Medium*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.
- 1991 *Vectors*, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
- 1990 *Master of Fine Arts Thesis Show* (obra: *Places + Vectors*), School of the Art Institute of Chicago, Chicago.
- 1988 *Intercities: São Paulo / Pittsburgh* (obra: *Natureza Morta – ao Vivo*), São Paulo.
- 1988 *Alfa*. Museu da Imagem e do Som, São Paulo.
- 1987 *Imagens por Computação Gráfica* (obra: *Passagem*), Fundação Nacional de Artes, Rio de Janeiro.
- 1986 *Passagem*, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
- 1985 *Entradas e Coberturas* (obra: *Entradas*), Salão Fuji, São Paulo.
- 1983 *Avenida Paulista*, Centro de Convenções Rebouças, São Paulo.
- 1983 *Outdoor Mulher*, Itaú Galeria, Brasília.
- 1982 *Outdoor Mulher*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.
- 1981 *Veracidade*, Instituto dos Arquitetos do Brasil, São Paulo.
- 1980 *Refletir*, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

### 3. Exposições coletivas (seleção)

- 2017 *Avenida Paulista*, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

- 2016 *Testimonios, Resistencias, Ficciones... Miradas sobre la colección del MEIAC*, MEIAC – Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Espanha.
- 2015 *WhatsAppropriation: a arte de revisitar a arte*, VI Mostra 3M de Arte Digital, Fundação Progresso, Rio de Janeiro.
- 2014 *Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação*, Centro Cultural Banco do Brasil, Belo Horizonte.
- 2013 *Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação*, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília.
- 2013 *Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.
- 2013 *Something Other Than Photography: Photo & Media*, Edith-Russ-Haus for Media Art, Oldenburg, Alemanha.
- 2013 *Portas Abertas*, Fórum, Fundação Eugénio de Almeida, Évora, Portugal.
- 2012 *Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.
- 2011 *Percursos e Afetos: fotografias 1928–2011 Coleção Rubens Fernandes Júnior*, Pinacoteca do Estado, São Paulo.
- 2011 *NAFOTO 20 anos, 1991 a 2011*, Caixa Cultural Sé, São Paulo.
- 2010 *Horizonte Construído: fotografia e arquitetura nas coleções do MAM*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- 2008 *IV Muestra Monográfica de Media Art*, Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, Colômbia.
- 2008 *IV Muestra Monográfica de Media Art*, VII Festival Internacional de la Imagen. Universidad de Caldas, Manizales, Colômbia.
- 2007 *Veracidade*, Museu Universitário de Arte, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.
- 2006 *Veracidade*, Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- 2006 *Demasiado Humano*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- 2005 *Cinético\_Digital*, Itaú Cultural, São Paulo.
- 2004 *São Paulo, 450 anos – a imagem e a memória da cidade no acervo do Instituto Moreira Salles*, Galeria de Arte do Sesi, São Paulo.
- 2004 *São Paulo no acervo do MAM*, Museu de Arte Moderna, São Paulo.

- 2003 *Visões e Alumbamentos: fotografia contemporânea brasileira da coleção Joaquim Paiva*, Pavilhão Oca, Parque do Ibirapuera, São Paulo.
- 2003 *Labirintos e Identidades: Fotografia Brasileira Contemporânea*, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo.
- 2003 *Compressores e Condensadores*, Museu de Arte Moderna, Espaço Villa Lobos, São Paulo.
- 2002 *Eine Sammlung Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Galerie Terre Rouge, Luxemburgo.
- 2001 *Eine Sammlung Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Galerie 68elf, Colônia.
- 2002 *Fotografias no Acervo*, Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- 2000 *Medi@terra 2000*, Fornos Center for Art and New Technologies, Atenas.
- 2000 *Labirintos e Identidades: Panorama da Fotografia no Brasil, 1945–1998*, Centro Português de Fotografia, Porto.
- 2000 *Brasil+500 Mostra do Redescobrimento*. Convento das Mercês, São Luís do Maranhão.
- 2000 *2ª Jornadas de Artes y Medios Digitales*, Centro Cultural España Córdoba, Córdoba, Argentina.
- 1999 *Gamut*, Third Conference on Computers in Art and Design Education, Cleveland Gallery, Middlesborough, Inglaterra.
- 1999 *Gamut*, Colville Place Gallery, Londres.
- 1999 *REDesign*, Festival de Creación Audiovisual de Navarra, Pamplona.
- 1999 *Vidarte, Festival de Video y Artes Electrónicas*, Centro Nacional de las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cidade do México.
- 1999 *Mostra de Arte SIBGRAPI 1999*, Galeria de Arte, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- 1999 *Fotógrafos e Fotoartistas na coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Fotografia Contemporânea Brasileira, Espaço Porto Seguro de Fotografia, São Paulo.
- 1999 *Brazilian Photography 1946–1998 Labirinto e Identidades*, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Alemanha.
- 1997 *Monumento a Ramos de Azevedo: do Concurso ao Exílio*, Pinacoteca do Estado, São Paulo.
- 1997 *La Utopía Amorosa: Imágenes*, Centro Cultural Borges, Buenos Aires.
- 1997 *Coleção Pirelli / MASP de Fotografia*, 7ª edição, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
- 1996 *Megaliths and Office Machines*, McMinnville, EUA.

- 1996 *Brasil: Mostra a tua Cara, I Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba*, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba.
- 1994 *Um Dia na Cidade*, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte / Palácio das Artes, Belo Horizonte.
- 1994 *Third Ibero-American Fine Arts Salon*. Brazilian-American Cultural Institute, Washington.
- 1994 *Faxelastic 2*, Lexington, EUA.
- 1994 *F'AXis*, McMinnville, EUA.
- 1994 *10.000 plus*, School of the Art Institute of Chicago, Chicago.
- 1993 *The Art Factor*, The Inter-Society for the Electronic Arts / Minneapolis College of Art and Design, Minneapolis.
- 1993 *Patchwork*, Machines à Communiquer, Paris.
- 1993 *Je Veux Tu Voeux un Fax a Leon pour Noel*, Paris.
- 1993 *F'AXis*, McMinnville, EUA.
- 1993 *Canto a la Realidad. Fotografia Latinoamericana 1860–1993*, Casa de América, Madrid.
- 1992 *Earth Summit Fax*, Brasília.
- 1992 *Color from Brazil*, FotoFest 1992, Houston.
- 1992 *Coleção Pirelli / MASP de Fotografia*, 2ª edição, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
- 1991 *Incursões pelo Imaginário na Fotografia Brasileira Contemporânea*, Rencontres d'Arles, Arles.
- 1991 *Il Studio Internacional de Tecnologias da Imagem*, Universidade Estadual de São Paulo / Sesc Pompeia, São Paulo.
- 1991 *Faxelastic*, Rio de Janeiro.
- 1990 *São Paulo Sombras e Luzes*, Câmara de Comércio e Indústria Franco-Brasileira / Galeria Alliance Française Brooklin, São Paulo.
- 1990 *Earth Day / Impromptu*, Chicago.
- 1990 *City Portraits*, Paris.
- 1990 *Art Media III*, Università degli Studi di Salerno, Salerno, Itália.
- 1989 *Three-City Link*, Boston, Chicago, Pittsburgh.
- 1989 *Brasil: Cenários e Personagens*, Fundação Nacional de Artes, Rio de Janeiro.

- 1988 *13º Salão de Arte Contemporânea*, Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas.
- 1987 *A Trama do Gosto*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.
- 1986 *São Paulo*, Fotoptica / Brazilian-American Cultural Institute, Washington.
- 1986 *Alquimistas da Imagem, IV Festival Fotoptica Videobrasil*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.
- 1985 *Portfólios*, Fundação Nacional de Artes, Rio de Janeiro.
- 1985 *1ª Quadrienal de Fotografia*, Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- 1984 *Tradição e Ruptura, 18ª Bienal Internacional de São Paulo*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.
- 1984 *Hecho en Latinoamérica*, Casa de las Americas, Havana.
- 1983 *Mostra de Audiovisuais*, Fundação Nacional de Artes, Rio de Janeiro.
- 1983 *Avenida Paulista*, Galeria Sesc Paulista, São Paulo.
- 1982 *Trabalho*, Fundação Nacional de Artes, Rio de Janeiro.
- 1982 *Mostra de Audiovisuais*, Fundação Nacional de Artes, Rio de Janeiro.
- 1981 *Foto/Ideia*, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo.
- 1981 *Autorretrato*, Fundação Nacional de Artes, Rio de Janeiro.
- 1980 *1ª Trienal de Fotografia*, Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- 1976 *Grande São Paulo*, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

#### 4. Principais coleções (data de entrada)

MEIAC – Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Espanha) (2016).

Fundação Eugénio de Almeida (Portugal) (2014).

ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe (Alemanha) (2012).

Instituto Moreira Salles (Brasil) (2003, 2004).

Coleção Rubens Fernandes Júnior (Brasil) (1999).

Centro Português de Fotografia (1999).

Instituto Itaú Cultural (Brasil) (1998).

Associació de Cultura Contemporània L'Angelot (Espanha) (1998).

Coleção Pirelli / MASP de Fotografia (Brasil) (1992, 1997).

Polaroid International Collection (EUA) (1990).

Center for Creative Photography (EUA) (1990).

Museu de Arte Moderna de São Paulo (1985).

Ministério da Cultura / Fundação Nacional de Artes (Brasil) (1983).

Coleção Joaquim Paiva (Brasil) (1982, 1983, 1985, 1993).

Museu da Imagem e do Som de São Paulo (1982, 1992).

Centro de la Imagen, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México) (1981).

Museu de Arte de São Paulo (1980).

## 5. Bancos de dados

Coleção Pirelli / MASP de Fotografia (2006).

Unesco DigiArts (2004).

Instituto Itaú Cultural: Enciclopédia de Artes Visuais (2001).

InterCommunication Center Artist's Database, Japão (1994).

Instituto Itaú Cultural: Módulo de Fotografia / São Paulo (1992).

## 6. Conferências e palestras

10 junho 2017. *El retrato y el autorretrato fotográfico: el culto y la cultura de la imagen*. Instituto de Estudios Avanzados en Nuevos Medios, Barcelona.

1 outubro 2013. *Fotografia química e fotografia eletrônica: paradigmas e conceitos*. Departamento de Jornalismo e Editoração. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

1 setembro 2010. *LAPIS/X REDUX: atualização e expansão de um projeto de arte eletrônica*. 13ª Jornada Centro Internacional de Estudos Peirceanos. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.



- 17 abril 2010. *LAPIS/X REDUX: actualización y expansión de un proyecto de arte electrónico*. Seminario Internacional, IX Festival Internacional de la Imagen, Manizales.
- 3 novembro 2009. *Relato de Trajetória*. Fórum Internacional: Perspectivas Críticas em Arte e Tecnologia. Instituto Sergio Motta, São Paulo.
- 5 setembro 2008. Duetos. 11ª Jornada Centro Internacional de Estudos Peirceanos. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- 25 junho 2007. *Imagem Fotográfica. Imagem Digital*. Departamento de Jornalismo e Editoração. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- 6 dezembro 2006. *Fotografia à Luz de Hoje*. Sesc Pinheiros, São Paulo. Com Iatã Cannabrava.
- 12 julho 2006. *Imagem e Representação*. O Artista e sua Obra, XX Festival de Arte, Atelier Livre, Secretaria Municipal da Cultura, Porto Alegre.
- 28 novembro 2005. *Dolores: em cartaz / figura e papel do feminino*. 8ª Jornada Centro de Estudos Peirceanos. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- 21 setembro 2005. *Fotografia Digital: uma abordagem conceitual e operacional*. Instituto de Artes do Pará, Belém. Com J. Henrique Lorca.
- 10 novembro 2003. *Fotografia: a questão eletrônica*. Departamento de Jornalismo e Editoração. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- 14 agosto 2002. SC. Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas, FILE 2002, São Paulo.
- 23 maio 2002. *Aspectos da Interação Homem-Máquina: inter-criação de estruturas visuais*. Faculdade de Belas Artes de São Paulo, São Paulo.
- 21 maio 2002. *Aspectos da Interação Homem-Máquina: inter-criação de estruturas visuais*, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- 12 novembro 2001. *Arte Contemporânea: novas mídias*. Expofau 2001, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. Com Giselle Beiguelman, Ricardo Barreto e Silvio Dworecki.
- 28 setembro 2001. *Arte Tecnologia – Fotografia*. II Festival do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- 17 agosto 2001. *Sobre o projeto LAPIS/X*. 1º Fórum Internacional de Mídias e Artes, Universidade São Marcos, São Paulo.
- 06 junho 2001. *Moda: vitrine de encenações*. Grupo de Estudos de Semiótica da Moda, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. Com Maria José de Carvalho, Alvaro Guilherme e Eliane Fonseca.

- 11 agosto 2000. *Projeto LAPIS/X*. Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas, FILE 2000, São Paulo.
- 28 novembro a 4 dezembro 1999. *Projeto LAPIS/X*. VI Taller de perfeccionamiento en el uso artístico de la Internet y multimedios (Fundações Andes, Antorchas, Vitae, MacArthur e Rockefeller), Bariloche, Argentina.
- 27 agosto 1999. *Projeto OPUS*. Simpósio Invenção, Itaú Cultural, São Paulo.
- 21 abril 1999. *Cibercultura: ¿Realidad o Ficción?*. Primavera del Diseño, Barcelona. Com Claudia Giannetti e Alberto Caballero.
- 20 abril 1999. *Fotografia: El Factor Electrónico*. Mecad / ESDi (Media Centre d'Art i Disseny / Escola Superior de Disseny), Barcelona.
- 19 agosto 1998. *Tecnologias Digitais em Fotografia*. II Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba. Com J. Henrique Lorca.
- 25 setembro 1997. *The OPUS Project*. ISEA97, The Eighth International Symposium on Electronic Art, The School of the Art Institute of Chicago, Chicago.
- 23 julho 1997. *Fotografia Digital*. Seminário no jornal Folha de S. Paulo, São Paulo.
- 24 setembro 1996. *Medios Alternativos*. V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Centro de la Imagen / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cidade do México. Com José Ramón Alcalá.
- 24 agosto 1996. *Tecnologias Digitais em Fotografia*. I Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba. Com J. Henrique Lorca.
- 15 maio 1996. *Entre a Técnica e a Tecnologia*. III Congresso Internacional de Educação, São Paulo. Com Annateresa Fabris, Katia Canton e Martin Grossmann.
- 4 maio 1995. *Fotografia e Artes Eletrônicas*. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- 19 outubro 1994. *Questões da Imagem*. Ciclo Imagem: Conhecimento e Arte. Galeria Volpi, Fundação Cultural Cassiano Ricardo, São José dos Campos.
- 7 outubro 1994. *O Tridimensional e os Novos Meios*. Centro Cultural São Paulo, São Paulo. Com Arthur Engelberg, Markus Ramershoven, Nelson Brissac Peixoto, Marco do Valle e Martin Grossmann.
- 4 setembro 1994. *Fotografia: a questão eletrônica*. 3ª Semana de Fotografia de Porto Alegre, Porto Alegre. Com Flavio Cauduro e Romanita Disconzi.
- 19 julho 1994. *Fotografia: a questão eletrônica*. 26º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, Ouro Preto.

- 18 maio 1994. *Fotografia e Novas Tecnologias*. Seminário Internacional de Fotografia, Senac SP, São Paulo. Com Douglas Ford Rea e J. Henrique Lorca.
- 24 março 1994. *Fotografia e Manipulação Eletrônica*. Centro de Comunicação e Artes, Senac SP, São Paulo. Com J. Henrique Lorca.
- 25 outubro 1993. *Fotografia: Conceitos e Projetos*. Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba.
- 20 maio 1993. *A Fotografia Digital*. Centro de Comunicação e Artes, Senac, São Paulo.
- 19 abril 1993. *Multimeios*. Faculdade Santa Marcelina, São Paulo.
- 18 março 1993. *Arte e Tecnologia: um Trabalho de Autor*. Centro de Comunicação e Artes, Senac SP, São Paulo.
- 23 outubro 1992. *Sob o Signo da Multiplicidade*. Centro de Comunicação e Artes, Senac SP, São Paulo.
- 7 agosto 1992. *Fotografia / Imagem Digital*. 1ª Semana de Fotografia de Porto Alegre, Porto Alegre. Com Flavio Cauduro.
- 10 julho 1992. *Fotografia / Expressão e Autoria*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- 6 julho 1992. *Computação Gráfica como Sistema de Construção e Manipulação de Imagens*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- 18 julho 1991. *Computação Gráfica como Sistema de Construção e Manipulação de Imagens*. Semana de Arte, Secretaria Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- 18 setembro 1990. *Fotografia e Computação Gráfica*. IV Semana Paulista de Fotografia, São Paulo.
- 12 dezembro 1987. *Fotografia e Novas Tecnologias*. III Semana Paulista de Fotografia, São Paulo. com Milton Montenegro e J. Henrique Lorca.
- 24 abril 1987. *Computação Gráfica e Fotografia*. Focus Escola de Fotografia, São Paulo.
- 16 maio 1986. *Imagem Digital / Computação Gráfica*. Galeria Fotoptica, São Paulo. Com Milton Montenegro e Carlos Freitas.

## 7. Cursos: planejamento e docência

- 12 abril 2017. *Autorretrato: sobre fotografia e realidade*. off-off-Madá / estúdio A. Torres, São Paulo.
- 14 a 15 abril 2010. *El autorretrato fotográfico / digital: entre lo real y lo inmediato*. IX Festival Internacional de la Imagen, Universidad de Caldas, Manizales.

- 14 a 15 outubro 2009. *El autorretrato fotográfico / digital: entre lo real y lo inmediato*. VI Bienal del SIART, Centro Cultural Brasil Bolivia, La Paz.
- 03 novembro 2006. *El autorretrato fotográfico / digital: entre lo real y lo inmediato*. XII Canarianmediafest, Gran Canaria Espacio Digital, Las Palmas de Gran Canaria.
- 10 a 13 julho 2006. *Imagem Digital / Tempo Futuro*. XX Festival de Arte, Atelier Livre, Secretaria Municipal da Cultura, Porto Alegre.
- 9 a 12 maio 2006. *Imagen Digital / Escenario Futuro*. Mecad, Media Centre d'Art i Disseny, Barcelona.
- 22 a 26 setembro 2005. *Fotografia Digital: fundamentos para aplicação profissional e expressão pessoal*. Instituto de Artes do Pará, Belém (com J. Henrique Lorca).
- 28 junho a 23 agosto 2003. *Linguagem Digital 2*. Pós-graduação lato sensu Design de Hiperídia, Centro de Design e Moda, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.
- 2002–2003. *Fotografia Digital*. Graduação em Comunicação Social, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo.
- 24 a 28 abril 2000. *Introdução a Imagem e Fotografia Digital*. Centro de Design, Instituto Dragão do Mar, Fortaleza.
- 21 a 22 abril 1999. *Imágenes / Realidades / Procesos*. Mecad / ESDi (Media Centre d'Art i Disseny / Escola Superior de Disseny), Barcelona.
- 20 a 23 agosto 1998. *Experimentação em Fotografia Digital*. II Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba (com J. Henrique Lorca).
- 17 a 20 julho 1997. *Experimentação em Fotografia Digital*. 29º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, Ouro Preto (com J. Henrique Lorca).
- 1997–2007. *Formação em Fotografia: Aplicação e Expressão*. Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo.
- 22 a 31 outubro 1996. *Fotografia e Artes Eletrônicas*. Panoramas da Imagem, São Paulo.
- 13 a 16 julho 1996. *Experimentação em Fotografia Digital*. 28º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, Ouro Preto (com J. Henrique Lorca).
- 1996–2002. *Fotografia Digital*. Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo.
- 22 a 25 julho 1995. *Experimentação em Fotografia Digital*. 27º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, Ouro Preto (com J. Henrique Lorca).
- 4 a 5 novembro 1994. *Fotografia & Eletrônica: Novas Tecnologias / Novas Metodologias*. Centro de Comunicação e Artes, Senac SP, São Paulo (com J. Henrique Lorca).

2 a 16 agosto 1994. *Processos Digitais em Fotografia*. Centro de Comunicação e Artes, Senac SP, São Paulo (com J. Henrique Lorca).

16 a 20 maio 1994. *Processos Digitais em Fotografia*. Seminário Internacional de Fotografia, Senac SP, São Paulo (com J. Henrique Lorca).

7 setembro a 20 dezembro 1989. *Electronic Imaging for Photographers*. School of the Art Institute of Chicago, Chicago (em colaboração a Frank Barsotti).

1985–1987. *Contatos Fotográficos*. Museu da Imagem e do Som, São Paulo (com Eduardo Castanho e Gal Oppido).

## 8. Prêmios e bolsas de estudo e pesquisa

2017 Leonardo Pioneer Award, reconhecimento pelo conjunto da obra. Leonardo/The International Society for the Arts, Sciences and Technology, Oakland, EUA.

2012 Nam June Paik Award, 2012 Programa de Ação Cultural, Livro de Artista. Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo. Projeto de livro de artista digital.

2012 Nam June Paik Award, Kunststiftung NRW (Arts Foundation of North Rhine-Westphalia), Dusseldorf, artista selecionado para exposição e prêmio.

2009 *Hors concours*, reconhecimento de trajetória artística. 8º Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia. Instituto Sergio Motta, São Paulo.

2008 Programa de Ação Cultural, Artes Visuais. Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo. Projeto de atualização e expansão de obra em hipermídia.

1998 Virtuouse Bolsa Cultura, Ministério da Cultura, Brasil. Especialização em artes no exterior. STAR – Science, Technology and Art Research Group, University of Plymouth, Plymouth.

1996 Bolsa Vitae de Artes. Fundação Vitae, Brasil. Projeto de pesquisa e criação em artes: inter-criação de imagens digitais no quadro de uma parceria humano-computador.

1988 Bolsa Capes, Ministério da Educação, Brasil. Mestrado em artes no exterior (1988–1990). The School of the Art Institute of Chicago. Área de conhecimento: arte e tecnologia.

## 9. Participação em bancas de concursos públicos

2005 Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Fotografia e Cinema, *Professor Assistente*, área de fotografia.

1998 Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Fotografia e Cinema, *Professor Assistente*, área de fotografia.

1993 Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Fotografia e Cinema, *Professor Auxiliar*, área de fotografia.

## 10. Orientação acadêmica

1999–2001 Co-orientador do mestrado de Paulo Baptista, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Fotografia e Cinema. Dissertação: *Entre o grão e o pixel: a fotografia na encruzilhada*.

## 11. Comitês científicos

2003 Unesco DigiArts, comitê orientador Media Arts History.

## 12. Grupos de estudo

2001–2004 Grupo de Estudos Intersemióticos da Moda, Fotografia e Design, Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

2005–2010 Grupo de Estudos Intersemióticos da Moda: Corpo, Imagem e Artes Cênicas, Centro de Estudos Peirceanos, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

## Apêndice B: Resumo das obras

A descrição das obras segue a mesma ordenação da cronologia (capítulo I, item 3.1). As imagens correspondentes servem apenas como referência, motivo pelo qual a legenda é simplificada.

### 1. Fotografia

A obra em fotografia, iniciada em 1975, é composta predominantemente por ensaios. Definido como conjunto articulado de imagens e subordinado a uma formulação estética e metodológica, o ensaio tem temática, formato, técnica, porte e duração variados.

#### *TVe* (1975)

Ensaio inaugural feito em preto e branco a partir de imagens de televisão, caracterizando a edição *a priori* feita na câmera. Aborda o novo papel social estabelecido pelas imagens eletrônicas como uma realidade paralela, ao mesmo tempo em que desfaz a pretensão da fotografia de mostrar a realidade. A fotografia revela uma representação eletrônica e menos o objeto da imagem em si — o próprio título sublinha essa recorrente dubiedade. Produzido em gelatina/prata, 30 x 24 cm. Foi apresentado na exposição coletiva *Grande São Paulo*, Museu de Arte de São Paulo, 1976.



Fig. B1. *TVe*

#### *(ambiente próprio)* (1975)

Ensaio concebido e realizado como livro de artista, operando sobre o conceito de *espaço próximo*, à maneira de uma crônica visual. Propõe uma narrativa circular com base numa sequência numerada de treze fotografias derivadas da cena urbana. Exemplar único, produzido em preto e branco, gelatina/prata, 18 x 24 cm, caixa 22 x 29 x 1 cm.



Fig. B2. *(ambiente próprio)*

#### *Refletir* (1975–1979)

Ensaio em cores que explora um flanco da representação fotográfica, abordando a composição de duas realidades à parte. Uma delas é a cena tangível frente à câmera e, a outra, sobreposta, é a imagem especular advinda de outra cena à retaguarda.

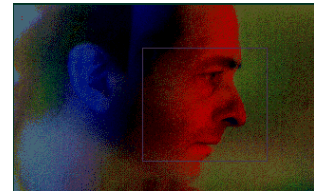


Essa composição/fusão é governada pelo grau de polarização da luz que atinge o material fotossensível. Foi apresentado em *Refletir*, Museu de Arte de São Paulo, 1980, primeira exposição individual.

Fig. B3. *Refletir*

### *Autorrepresentação* (1975–presente)

Obra composta tipicamente por autorretratos, feitos em regime aperiódico tanto em fotografia (1975–presente) como em imagem digital (1988–presente). Um ensaio cuja coesão provém das distintas abordagens empregadas.

Fig. B4. *Autorrepresentação*

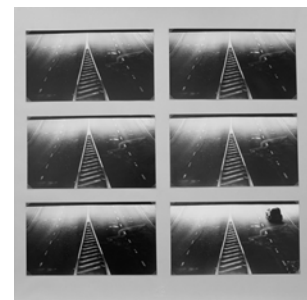
### *Retratos* (1975–presente)

São imagens isoladas feitas em diferentes circunstâncias ao longo do tempo.

Fig. B5. *Retratos*

### *6* (1976)

Ensaio composto por 6 fotografias, feito a partir de duas imagens em preto e branco tomadas em sequência, cuja formulação narrativa é calcada na reiteração e na diferenciação visual. Produzido em preto e branco, gelatina/prata, 12,5 x 22 cm, montagem 54 x 54 cm, exemplar único.

Fig. B6. *6*

### *IR* (1976)

Ensaio advindo de uma breve incursão na paisagem urbana paulistana. Sua abordagem, na linha da crônica visual, antecipa aquela desenvolvida sistematicamente em *Diários*. Produzido com filme preto e branco estendido ao infravermelho, donde seu título cifrado, confrontando imaginação e representação fotográfica.

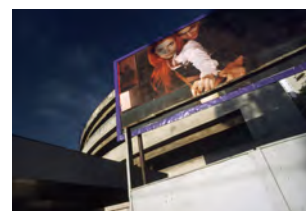
Fig. B7. *IR*

*zzzt!* (1978)

Obra em cores concebida e realizada como livro de artista. Tem por temática um particular cartaz de rua — um raio estilizado, espelhado na onomatopeia que serve de título — e sua inserção na paisagem urbana. Ensaio piloto feito com um único filme diapositivo, foi precursor de *Outdoor Mulher*. Conjunto de 9 imagens 9 x 12 cm, duas montagens: prancha 50 x 60 cm; cartão 13 x 18,5 cm.

Fig. B8. *zzzt!**Outdoor Mulher* (1979–2008)

Feito notadamente na cidade de São Paulo, é um ensaio em cores mirando uma linhagem do cartaz de rua — o feminino modelado — revisitado e investigado pela fotografia. Considera a dimensão estética, e pois ideológica, implícita nessa utilização. Observa a lógica da desconstrução de elementos em imagem em texto componentes da mensagem publicitária, e narra o diálogo do cartaz com o cenário urbano. Apresentado inicialmente em *Outdoor Mulher*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1982.

Fig. B9. *Outdoor Mulher**Veracidade* (1981)

Ensaio feito a quatro mãos, à modo de anotações sobre a verticalidade de São Paulo, aponta uma cidade dentro da cidade. Seu subtexto é o exercício do ver — o edifício como dominante do cenário, por Carlos Fadon Vicente, e como cenário da vida, por Gal Oppido, no prédio onde então morava. Apresentado em *Veracidade*, Instituto dos Arquitetos do Brasil, São Paulo, 1981.

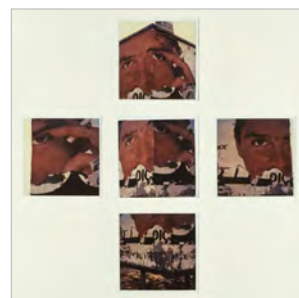
Fig. B10. *Veracidade**São Polaroides* (1981–1996)

Ensaio em cores fundado na exploração sistemática do filme e câmera Polaroid SX-70, em especial, a dinâmica de criação-produção baseada na revelação imediata e na retroalimentação, a simplicidade de operação, e as características estéticas e formais — sem entretanto fixar-se em uma particular temática. Parte dessas imagens vieram a compor outras obras, por exemplo, *Quina*, *Quatro* e *[4x2]*.

Fig. B11. *São Polaroides*

*Quina* (1981)

Miniensaio em cores (Polaroid SX-70) conformado a uma particular topologia de um cartaz de rua, instalado numa esquina. Montagem 32 x 32 cm. Apresentado na exposição coletiva *Foto/Ideia*, Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, 1981.

Fig. B12. *Quina**R* (1981)

Ensaio formulado como poema visual sob a forma de livro de artista, *arte/arde* com 9 imagens e *marte/arde* com 5 imagens. Formados por fotografias e fotomontagens produzidas em preto e branco, gelatina/prata, 13,5 x 18 cm, estojo de cartolina.

Fig. B13. *R**Salão Moreira* (1981)

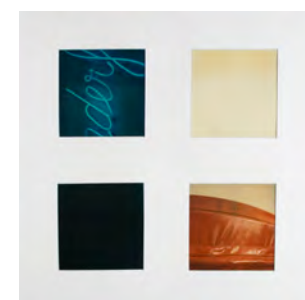
Ensaio em preto e branco acerca de uma barbearia nos moldes tradicionais, seus apetrechos e seus personagens — em seus últimos dias — no centro antigo da cidade de São Paulo. Apresentado na exposição coletiva *Portfólios*, Fundação Nacional de Artes, Rio de Janeiro, 1985.

Fig. B14. *Salão Moreira**6v* (1982)

Ensaio formado por 6 imagens articulando diálogos interimagem e intraimagem. Editado a partir do arquivo do artista e inaugurando esta modalidade de criação. Utiliza fotografias feitas em diversas localidades entre 1976 e 1981. Produzido em filme preto e branco, gelatina/prata, 30 x 24 cm.

Fig. B15. *6v**Quatro* (1982)

Miniensaio em cores (Polaroid SX-70) explorando relações formais e cromáticas entre imagens. Montagem 30 x 30 cm.

Fig. B16. *Quatro*

### *Observatório* (1982–1985)

Versando sobre a paisagem reservada, no caso, um antigo observatório astronômico de São Paulo. Este ensaio aborda um ambiente dedicado à pesquisa científica e mergulhado numa intrigante serenidade. Localizado no bairro da Água Funda, suas instalações datam dos anos 1930 e integram o Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas, Universidade de São Paulo. Produzido majoritariamente em preto e branco. Utilizado primeiramente na hipermídia *Labirintosp (Conjunto Oito)*, in *Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos*, 1994, CD coletivo, Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo.



Fig. B17. *Observatório*

### *Avenida Paulista* (1983–2015)

E Ensaio de grande envergadura sobre as contínuas mutações de uma representativa paisagem metropolitana. Tem por substrato as seguidas alterações espaciais e os múltiplos matizes de ocupação numa importante via, senão um cenário simbólico, da cidade de São Paulo. Produzido em preto e branco, sua poética gravita em torno dos marcos e das cicatrizes dessas transformações. Foi apresentado inicialmente em *Avenida Paulista*, Centro Cultural Rebouças, São Paulo, 1983.



Fig. B18. *Avenida Paulista*

### *Entradas* (1984–2014)

Extenso ensaio operando sobre a paisagem urbana paulistana. Aborda o edifício como um macro-habitante da cidade, advindo em parte de *Veracidade*. Espaço de transição entre o público e o privado, a entrada é vista como símbolo de sua identidade arquitetônica e social. Percorre variados estilos, diferentes épocas e situações, tendo a assinatura de autores anônimos e renomados. Produzido em preto e branco. Articulado com *Coberturas* (ensaio em cores por Gal Oppido) formou a exposição *Entradas e Coberturas*, Salão Fuji, São Paulo, 1985.



Fig. B19. *Entradas*

### *Avenida Paulista + São Polaroides* (1985)

Ensaio centrado em diálogos interimagens numa dupla elaboração, estética e conceitual, sobre fotografia e paisagem urbana. Formado por pares de fotografias, extraídas dos ensaios homônimos, uma em preto e branco (gelatina/prata) e outra em cores (Polaroid SX-70), montagem 50 x 50 cm. Um conjunto de 11 duplas foi exposto na *1ª Quadrienal de Fotografia*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1985.



Fig. B20. *Avenida Paulista + São Polaroides*

### *Revisão* (1985–1986)

Ensaio em que se elabora sobre o interior — os lugares da memória — da casa da família em São Paulo. Tem relação com *Entradas*, uma vez que aborda a intimidade e a história associadas a um espaço privado, no caso, resguardado por natureza. A questão da memória familiar teve continuidade em *códice*. Produzido em preto e branco.

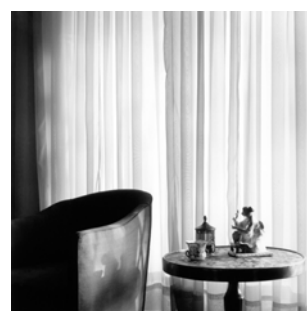


Fig. B21. *Revisão*

### *Interiores* (1985–1987)

Breve ensaio voltado aos arranjos e usos de diferentes ambientes, espaços privados diversos e ligados ao círculo de amigos do autor. Constituindo, de certo modo, um desdobramento de *Revisão*. Produzido em preto e branco.

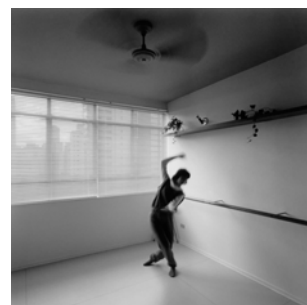


Fig. B22. *Interiores*

### *Entreato* (1985–1987)

Ensaio aludindo a um evento na cena urbana, talvez acontecido ou a acontecer, cuja expressão pode ser física e psicológica, e que remete aos domínios do visível e não-visível fotográfico, respectivamente. Opera sobre um conceito emprestado do teatro, raiz de sua formulação e seu título. Produzido em preto e branco. Apresentado em *Cenários: de duetos e diários*, Fórum, Fundação Eugénio de Almeida, Évora, 2014.



Fig. B23. *Entreato*

### *Noturnos* (1987–2013)

Trata-se de um ensaio cuja poética aborda a proximidade da fotografia com o teatro, trilhando a dimensão estética que a noite empresta à paisagem urbana, e evidenciando a fotografia como fantasmagoria. O silencioso vazio e a melancólica atmosfera desses cenários sugere uma ligação com a música, mais precisamente com o noturno, nomeando e reforçando a unidade do ensaio. Realizado na cidade de São Paulo e produzido em preto e branco. Apresentado inicialmente em *Noturnos & Medium*, Fundação Cultural de Curitiba, 1993.



Fig. B24. *Noturnos*

### *Águas I, Águas II* (1987)

São dois ensaios formulados e produzidos como livro de artista, cujo substrato é revelado pelo seu título. Compostos, respectivamente, por 6 e 9 imagens em cores (Polaroid SX-70) montadas em cartolina e encadernadas, 21 x 23 cm, exemplares únicos.

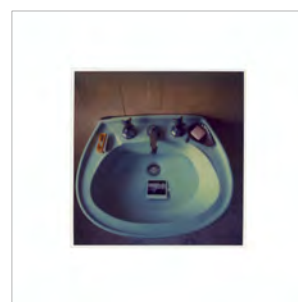


Fig. B25. *Águas II*

### *Tempo* (1987)

A sobreposição de elementos do cenário urbano relativamente o azul do céu, a maneira de marcadores de tempo, estabelece a poética do ensaio. São 8 imagens em cores (Polaroid SX-70).

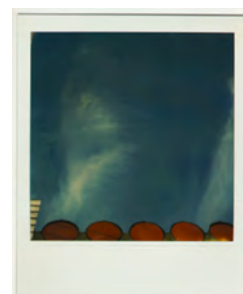


Fig. B26. *Tempo*

### *Ano Novo* (1987)

Breve ensaio com 8 imagens, tomando o céu e o horizonte para, metaforicamente, indicar a passagem do ano. Produzidas em preto e branco, gelatina/prata, 24 x 18 cm.



Fig. B27. *Ano Novo*



### *Espaço-Tempo* (1987)

Ensaio concebido e realizado como livro de artista. Explora sinteticamente a correlação posta em seu título. São 4 páginas duplas totalizando 8 imagens em cores (Polaroid SX-70), montadas em cartolina e encadernadas, 21 x 26 cm, exemplar único.



Fig. B28. *Espaço-Tempo*

### *Places* (1988–1990)

Ensaio formulado e produzido como livro de artista. Explora as sutilezas do espaço público e privado associado à palavra *place*. Realizado em Chicago. São dois volumes formados por cerca de 50 imagens cada e dispostas em capítulos, ditos atos, não sequenciais. Produzidos em preto e branco, gelatina/prata, 25 x 20 cm, exemplares únicos. *Places*, através do díptico *Places + Vectors* (1989), estreou na exposição *Master of Fine Arts Thesis Show*, School of the Art Institute of Chicago, 1990.



Fig. B29. *Places*

### *Placesx* (1989–1990)

Ensaio concebido e desenvolvido como livro de artista. Versa sobre ambiguidade pertinentes à noção de espaço público e privado. Realizado em Chicago. Composto por 49 imagens em cores (Polaroid SX-70) montadas sobre cartolina e combinadas com leves hachuras a lápis de cor, atuando como segunda voz na estrutura narrativa, 32 x 43 cm, exemplar único.



Fig. B30. *Placesx*

### *Passo Doble* (1990)

Ensaio conjugando, através de dupla exposição, duas vias de representação: a dimensão virtual, reprodução de imagens digitais produzidas em Chicago; a dimensão concreta, imagens fotográficas tomadas em São Paulo. Segue o conceito de filme como imagem. Produzido com negativo em cores 135/24x36 mm, mantida a continuidade do filme, sem corte.



Fig. B31. *Passo Doble*



### *Diários* (1990–presente)

Ensaio centrado numa transposição da ideia de diário — entendido como um processo de autoconhecimento calcado no pensamento visual — lembrando o visionar de um caminhante. Tem por substrato a paisagem urbana vista em tom menor. Traduz-se na anotação de reflexões visuais, sem o compromisso de ser dia a dia, cuja interligação segue uma aproximação conceitual.

Formado por sub-ensaios independentes, seguindo distintas formulações, cujos limites são imprecisos. Em ordem cronológica, tem-se *In Loco*, *Estados*, *In Extremis*, *Sinais* e *Compendium*.

### *In Loco* (1990–1999)

Subconjunto de *Diários*, elabora sobre a natureza ambivalente do lugar na paisagem urbana, sem contudo se fixar numa iconografia específica. Ensaio produzido em preto e branco e em cores.

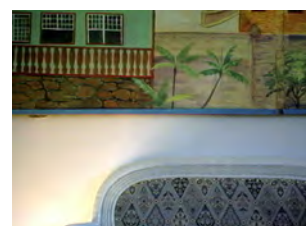


Fig. B32. *In Loco*

### *[4x2]* (1991)

Ensaio concebido e realizado como livro de artista, configurando uma narrativa circular denotada pela similaridade da imagem inicial e final. Composto por uma sequência numerada de 8 fotografias em cores (Polaroid SX-70), designadas em pares. Montagem em cartão, 18 x 12,5 cm, caixa de cartolina, exemplar único.

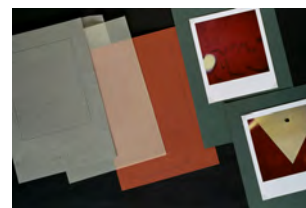


Fig. B33. *[4x2]*

### *Medium* (1991–2000)

Ensaio explorando os diálogos entre química e eletrônica como matrizes imagéticas. As imagens resultam da múltipla exposição em filme, especialmente negativo em cores, em que prevalecem sinais de televisão fora de sintonia. Incorpora uma interpretação da imagem televisiva, enfatizando sua cor, energia, estrutura e virtualidade. Estabelece, em paralelo, um discurso sobre materialidade e representação, marcado pela imprevisibilidade. Sua sintaxe visual deriva da colagem e montagem. Apresentado inicialmente no evento *CineVideo*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1992.

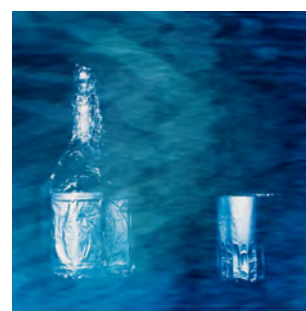


Fig. B34. *Medium*

*Nove de Julho* (1992–1994)

Ensaio em preto e branco percorrendo sobre a paisagem urbana no âmbito de destacada avenida central, construída num fundo de vale, da cidade de São Paulo.

Fig. B35. *Nove de Julho**BH 24 horas* (1993)

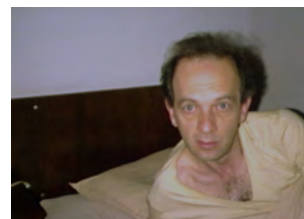
Ensaio conduzido no contexto de uma breve visita à capital de Minas Gerais. São dois conjuntos interdependentes de imagens, 11 em preto e branco (gelatina/prata) e 5 pares em cores (Polaroid SX-70). Realizado em 13 dezembro 1993 para o evento *Um Dia na Cidade*, Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Apresentado na exposição coletiva *Um Dia na Cidade*, Palácio das Artes, 1994.

Fig. B36. *BH 24 horas**Estados* (1994–presente)

Subconjunto de *Diários*, voltado para a paisagem urbana em que se elabora sobre os modos de estar, sem contudo observar uma iconografia específica. Ensaio produzido em preto e branco.

Fig. B37. *Estados**EU* (1994)

Ensaio em cores na linha da autorrepresentação, em particular, realizado durante o sono num quarto de hotel. São imagens eletrônicas feitas em intervalos fixos de 15', ao longo da noite de 18 para 19 de julho de 1994 por ocasião do Festival de Inverno, Ouro Preto, Brasil. Utilizado na hipermídia (*MORPH-EUS*), parte de *LAPIS/X REDUX*, 1999–2009.

Fig. B38. *EU*

*Sete* (1995)

Miniensaio em cores (Polaroid SX-70) figurando um jogo entre microlugares e imagens. Montagem 50 x 40 cm.

Fig. B39. *Sete**a.k.a.* (1995)

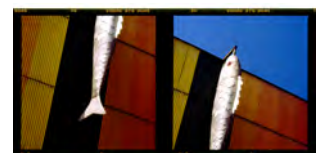
Ensaio operando sobre um espaço próximo, o ambiente doméstico. Segue o conceito de filme como imagem. Produzido com diapositivo em cores 120/6x6 cm, mantida a continuidade do filme, sem corte.

Fig. B40. *a.k.a.**xy* (1995)

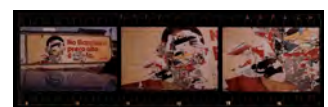
Ensaio associando imagens e locações urbanas através da feitura concomitante de 2 filmes, tal que a cada tomada num filme corresponde noutro uma tomada feita a 90°, formulação essa que se reflete no título. Segue o conceito de filme como imagem. Produzido com negativo em cores 120/6x6 cm, mantida a continuidade do filme, sem corte.

Fig. B41. *xy**(em) linha* (1996)

Ensaio em cores operando sobre a diversidade, em detalhe, do cenário urbano focalizando elementos arquitetônicos e gráficos. Segue o conceito de filme como imagem. Produzido com diapositivo em cores 120/6x6 cm, mantida a continuidade do filme, sem corte.

Fig. B42. *(em) linha**Trincas* (1996)

Miniensaio em cores acerca do tecido cultural à mostra nos cartazes de rua. Formado por três trincas de três fotografias, realizadas em São Paulo de 1980 a 1994, vindas do arquivo do artista. Apresentado na exposição coletiva *Brasil, Mostra a tua Cara*, Fundação Cultural de Curitiba, 1996; 28 x 35 cm cada.

Fig. B43. *Trincas*

### *SP/SP [30 nov 1997]* (1997)

Ensaio idealizado e efetivado como uma jornada pelas ruas de São Paulo. Em sua concepção foi estabelecida *a priori* uma dupla articulação: a correspondência entre dois filmes, a cada tomada num filme, segue-se a tomada em contra-plano noutro filme; e a interligação entre as tomadas num mesmo filme. O encadeamento de elementos e circunstâncias estabelece uma estrutura temporal, em que as texturas da cidade-imagem colaboram na interligação. Funda-se na noção do filme como imagem e foi produzido em preto e branco.



Fig. B44. *SP/SP [30 nov 97]*

### *SP/SP: a cidade e o tempo* (1997)

Ambiente/instalação imersivo fundado na consideração da cidade como uma envoltória, formada e reformada ao longo do tempo por seus habitantes, e reciprocamente conformando suas idas e vindas. Definido por duas lâminas curvas com as concavidades dispostas face a face, suspensas a meia altura, e espelhando uma ampliação das duas imagens de *SP/SP [30 nov 97]*. Apresentado na exposição coletiva *Crônicas Urbanas*, Itaú Cultural, São Paulo, 1998.



Fig. B45. *SP/SP*

### *A imagem da fotografia* (1999)

Fotomontagem com viés conceitual elaborada a partir de uma obra anterior em artes visuais, *desenho – realidade* (1976), transposta e reconsiderada no universo da fotografia. A ambivalência subjetividade – objetividade define a "moldura" da imagem. Esta questão é referida poeticamente através do vidro, metade espelhado e metade translúcido, em que o reflexo sutil de uma câmara interpela a ambiguidade da frase declaratória. Apresentada inicialmente em *Cenários: de duetos e diários*, Fórum, Fundação Eugénio de Almeida, Évora, 2014; 100 x 120 cm.



Fig. B46. *A imagem da fotografia*

*In Extremis* (2002–2003)

Subconjunto de *Diários*, este ensaio opera sobre a paisagem urbana em que se conjugam contrastes e limites, porém sem aderir a uma iconografia específica. Produzido em preto e branco.

Fig. B47. *In Extremis**Duetos: em papel, a imagem da cidade* (2005–2015)

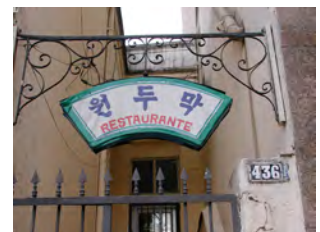
Ensaio em torno da paisagem urbana contemporânea e a natureza da representação fotográfica. Mediando entre o crítico e o satírico, conjuga cenários da cidade de São Paulo com encenações pararealistas compostas com a propaganda de empreendimentos imobiliários, eventualmente com o concurso de personagens anônimos. Produzido em preto e branco. Exposto primeiramente em *Cenários: de duetos e diários*, Fórum, Fundação Eugénio de Almeida, Évora, 2014.

Fig. B48. *Duetos**Sinais* (2007–2015)

Subconjunto de *Diários*, este ensaio gira em torno de resquícios de acontecimentos e de personagens, sem todavia eleger uma particular iconografia. Produzido em cores.

Fig. B49. *Sinais**Bom Retiro: caminhos do Hangul* (2008)

Ensaio em torno da presença da escrita coreana, o alfabeto Hangul, em ruas e em ambientes de um bairro central da cidade de São Paulo. Realizado com a colaboração e a intermediação de Yun J. Park, produzido em cores. Apresentado no evento *Hangul: mais que um alfabeto*, Casa das Rosas, São Paulo, 2008.

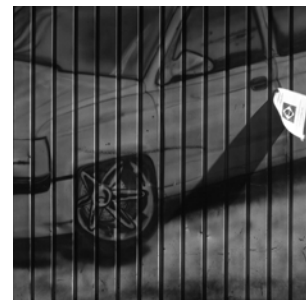
Fig. B50. *Bom Retiro: caminhos do Hangul*

*códice* (2009)

A rememoração em *close-up* de objetos pertencentes aos guardados da família, interligados — como se fora uma coleção — como sugere o título, conforma o ensaio. Realizado em preto e branco, foi editado inicialmente como livro de artista digital em *AVA*.

Fig. B51. *códice**Nihil Obstat* ou *Auriverde* (2010)

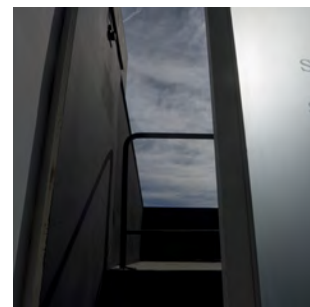
Breve ensaio em filme preto e branco cuja referência é a cena no quadro da paisagem urbana paulistana, elaborando sobre o abandono e o ceticismo. Formado por 10 imagens vindas de *Avenida Paulista* e *Estados*.

Fig. B52. *Nihil Obstat* ou *Auriverde**Toccata* (2010)

Ensaio explorando a composição de múltiplas ligações visuais. São duas imagens, *A* e *B*, formadas por dois grupos de 7 pares de fotografias cada, feitas entre 2007 e 2010, e que partilham a mesma dupla central. Provenientes de *Sinais*, as imagens estão dispostas radialmente — à maneira de uma mandala. Produzido em cores, 100 x 125 cm.

Fig. B53. *Toccata**Compendium* (2011–presente)

Subconjunto de *Diários*, opera sobre a paisagem próxima, conjugando aparições e passagens, experiências e sensações, lembranças e revelações na cena urbana. à maneira de uma coleção. Ensaio realizado em cores. Apresentado em *Cenários: de duetos e diários*, Fórum, Fundação Eugénio de Almeida, Évora, 2014.

Fig. B54. *Compendium*

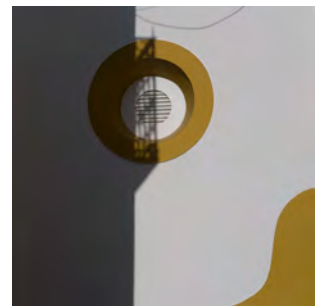


*Vortex* (2013–presente)

Tem seu eixo poético na cena/realidade imediata, lidando com o jogo e a mescla entre "aquilo que se pressente" e "aquilo que se encontra". O substrato temático é o desarranjo social e cultural exposto no contraste, desgaste e conflito presentes na micropaisagem de São Paulo, vista como janela, espelho e anteparo. São ecos e sinais imagéticos de um turbilhão em processo, donde seu título. Ensaio produzido em cores.

Fig. B55. *Vortex**38° 34' N, 7° 54' W* (2014)

Ensaio reúne, a modo de um caderno de anotações, imagens versando sobre relações formais e conceituais percebidas em microcenários citadinos. Produzido durante uma breve permanência em Évora (Portugal), localidade marcada pela secular sobreposição de diferentes culturas.

Fig. B56. *38° 34' N, 7° 54' W**Aliança* (2015–presente)

Este ensaio configura-se como um coleção de agregados de imagens, tipicamente trípticos, criados a partir do arquivo do artista, cuja formulação condensa uma sistemática de criação-produção característica: a fusão da cena pressentida/procurada com aquela fortuita/encontrada. Sua poética funda-se na conjugação, estética e conceitual, de contrastes urbanos.

Fig. B57. *Aliança*

## 2. Media art

Objetivando sistematizar a criação e a pesquisa em torno das poéticas nascidas da sinergia entre arte e tecnologia, em 1985 estabeleci o projeto *ARTTE*. Está voltado às questões estéticas e conceituais relativas a concepção, produção, difusão e recepção de obras em *media art* – à época usava-se a denominação arte eletrônica. A produção resultante abarca um variado leque de meios e formatos, ciente e consciente de sua efemeridade.



## 2.1 Imagem digital

Desenvolvida a partir de 1985, a obra em imagem digital nasceu do propósito de combinar na esfera virtual duas entidades imagéticas distintas: a invenção sintética intangível e a criação a partir do real tangível. Mais precisamente, investigar seu estatuto como representação visual autônoma, envolvendo progressivamente a exploração de ideários e procedimentos, a questão da metalinguagem, a representação da representação, a parceria humano e computador, entre outras questões.

A apresentação e a difusão da imagem digital, conceitual e preferencialmente, são feitas em forma eletrônica, a exemplo da hipermidia. No entanto, em determinados momentos e em certas circunstâncias, recorre-se à reprodução e transcrição sobre papel, via câmera fotográfica e impressora, respectivamente.

### *Passagem* (1986)

Ensaio fundado na recriação eletrônica de imagens, extraídas de *Avenida Paulista*, com base em elementos do visível e do não-visível fotográfico. Teve um duplo objetivo: verificar a natureza e as fronteiras da representação fotográfica; examinar as possibilidades e os elementos básicos da imagem digital, via computação gráfica, como meio expressivo. Produzido com a colaboração de Carlos Freitas e Klaus Köster, Palette Imagem Eletrônica. Na época, a forma possível de apresentação pública era a reprodução fotográfica da imagem vista num monitor de computador. Apresentado inicialmente em *Passagem*, Museu de Arte de São Paulo, 1986.

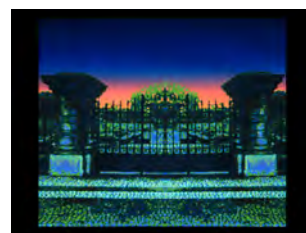


Fig. B58. *Passagem*

### *Alfa* (1988)

Ensaio que se propõe a investigar uma nova figuração plástica. Tem por base a recriação e combinação de elementos e ideários tomados da representação fotográfica e pictórica. Resulta de operações visuais sobre formas e significados associados às imagens originais, isto é, a reprodução de desenhos e pinturas de Hokusai, Cézanne e da Vinci, além de fotografias feitas pelo autor. Produzido com a colaboração de Carlos Freitas e Klaus Köster, Palette Imagem Eletrônica. Na época, a forma



Fig. B59. *Alfa*

possível de exibição ao público era a reprodução fotográfica da imagem vista num monitor de computador. Apresentado em *Alfa*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1988.

### *Cahiers* (1988–1989)

Coleção de livros de artista gerados com a exploração de recursos de computação gráfica, evidenciando a questão da transcrição da imagem digital sobre papel. Produzidos nas primeiras impressoras a jato de tinta e em formulário contínuo, o qual participa como elemento construtivo das obras. Cada livro seguiu uma distinta concepção, compondo em seu desenho elementos sintetizados e digitalizados. Dimensões 21,6 x 28 cm e 28 x 21,6 cm, tiragem limitada. Apresentado na exposição coletiva *Cinético\_Digital*, Itaú Cultural, São Paulo, 2005.



Fig. B60. *Cahiers*

### *Vectors* (1989–1990)

Ensaio formado pelo conjunto de imagens digitais sobre papel elaboradas de modo interativo com a interveniência de processos aleatórios, decorrentes de falhas em equipamentos e programas, em que o computador assume a posição de colaborador. Criadas sobre formulário contínuo, as imagens assim elaboradas são únicas, contrariando a expectativa de previsibilidade e de repetição comumente associada ao computador. Em adição, a obra posiciona a impressora como interface de criação-produção e menos como um dispositivo de cópia. Dimensões variáveis múltiplas do formulário contínuo, 28 x 24 cm. Apresentado inicialmente em *Vectors*, Museu de Arte de São Paulo, 1991.



Fig. B61. *Vectors*

### *Scherzo* (1989–1990)

Ensaio centrado na combinação e recombinação de elementos oriundos da realidade tangível e aqueles que originariamente foram sintetizados por computação gráfica. Essas operações visuais foram aplicadas tanto na construção das imagens como em sua articulação em subconjuntos, sublinhando a narratividade como seu traço central. Utilizado primeiramente na hipermídia *Scherzo-Vestiges (Conjunto Oito)*, in



Fig. B62. *Scherzo*

*Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos*, 1994, CD coletivo, Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo.

*Rotator*, 20", som, cor (1992)

Obra exploratória de modelagem e de animação digital em 3D. Elaborada segundo uma dupla diretriz, abstrata e minimalista. Produzida nos laboratórios da Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, colaboração de Thais Ferreira. Apresentação sob a forma de registro em vídeo.



Fig. B63. *Rotator*

*Vestiges* (1993–1994)

Ensaio derivado da retomada e expansão de conceitos e imagens remanescentes de obras anteriores, especialmente *Vectors* e *Scherzo*. Uma intercorrência em particular, a degradação física de arquivos de imagens somada à diferença entre versões de programas, foi absorvida com a incorporação de restos distorcidos dessas imagens no âmbito do processo de criação. Utilizado primeiramente na hipermídia *Scherzo-Vestiges (Conjunto Oito)*, in *Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos*, 1994, CD coletivo, Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo.

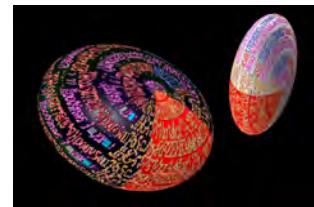


Fig. B64. *Vestiges*

*OPUS* (1996–1997)

Como projeto, constituiu-se numa aproximação à intercriação de imagens digitais no quadro da interação humano-máquina. Obra essencialmente processual, buscou-se um enlace, sob a polaridade certeza/incerteza, de capacidades intuitivas e lógicas do ser humano (autor) com algoritmos lógicos do computador (coautor).

Consolidou-se em programas modulares, Opus, Hermes e Chaboo, e preceitos conceituais, em outras palavras, em recursos para criação-produção de imagens. Significativamente, a tecnologia vai além da intermediação, configurando um deslocamento do homem como centro e medida da criação, e assinala uma singularidade no estatuto da representação visual.

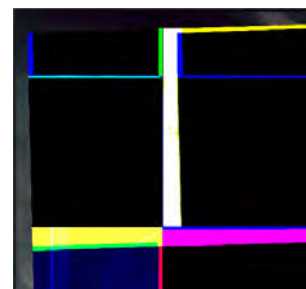


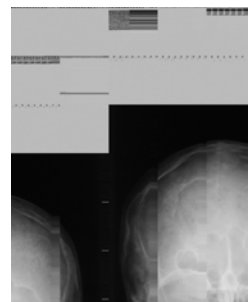
Fig. B65. *OPUS: CHO*

*CHO* (1996–1999)

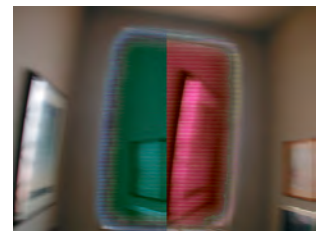
Conjunto de imagens, ordenado em microensaios, geradas interativamente no âmbito do desenvolvimento do projeto *OPUS*. As imagens trilham uma poética combinatória e configurada num processo dialógico ser humano (autor) e computador (coautor) sob a polaridade certeza/incerteza. Apresentado inicialmente em *Ex-processu*, Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, Barcelona, 1998.

Fig. B66. *CHO**lapx* (1999–2000)

Conjunto de imagens, ordenado em microensaios, geradas interativamente no quadro de uma poética combinatória com base na aplicação dos conceitos e dos programas elaborados em *OPUS*.

Fig. B67. *lapx**imagex* (2000–2009)

Conjunto de imagens, ordenado em microensaios, geradas interativamente no quadro de uma poética combinatória com base na aplicação dos conceitos e dos programas elaborados em *OPUS*.

Fig. B68. *imagex**cx* (2010–2015)

Conjunto de imagens, ordenado em microensaios, geradas interativamente no quadro de uma poética combinatória com base na aplicação dos conceitos e dos programas elaborados em *OPUS*.

Fig. B69. *cx**tx* (2015–presente)

Conjunto de imagens, ordenado em microensaios, geradas interativamente no quadro de uma poética combinatória com base na aplicação dos conceitos e dos programas elaborados em *OPUS*.

Fig. B70. *tx*

## 2.2 Telecomunicações

Objetivando a intercomunicação e a inter-relação cultural, as obras mediadas por sistemas de telecomunicação, abreviadamente *telearte*, iniciaram-se em 1987 por intermédio de Paulo Laurentiz. Podem ser classificadas segundo o grau de autoria e de envolvimento: formulação individual, iniciativa conjunta e participação em eventos.

Feitas praticamente na fase pré-internet e empregando recursos relativamente simples e de baixo custo, tais como: videotexto, televisão de varredura lenta, fax e computadores conectados a linha telefônicas discadas (ou seja, uma rede telemática primitiva). Processuais e efêmeras, essas obras sobrevivem fragmentariamente na memória de seus participantes e em algum tipo de documentação, por exemplo, fotografia, vídeo e relato verbal.

### *SSTV 1* (1987)

Obra formulada como um manifesto maquinal e estético. Utilizado um sistema de televisão de varredura lenta, em que à imagem no vídeo de uma máquina de escrever se sobrepunha caracteres gerados na própria câmera, explicitando um diálogo intra-aparato tecnológico e um subtexto político relativo à época no Brasil. Realizada em São Paulo com apoio do Instituto de Pesquisa em Arte e Tecnologia. Registro em vídeo.



Fig. B71. *SSTV 1*

### *Natureza Morta – ao Vivo* (1988)

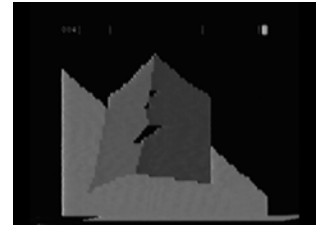
Obra de telearte retomando um gênero artístico — a natureza-morta — segundo uma outra perspectiva conceitual e explorando outro meio de expressão. Visando a intercomunicação cultural, funda-se na continuidade e na fluidez do espaço telemático, em particular, no conceito de anel, onde a obra nasce, é reelaborada a cada passagem, e eventualmente se encerra. Foi utilizado um sistema de televisão de varredura lenta ligado a linhas telefônicas comuns. Realizada em São Paulo em 25 janeiro de 1988 no curso do evento *Intercities: São Paulo/Pittsburgh*, apoio do Instituto de Pesquisa em Arte e Tecnologia, Escola de Comunicações e Artes, USP e Museu da Imagem e do Som. Registro em vídeo.



Fig. B72. *Natureza Morta – ao Vivo*

*Dupla Face* (1988)

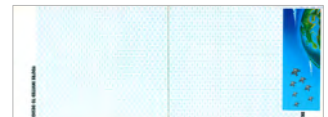
Obra formulada como uma saudação, em que a comunicação não-verbal é sublinhada pelo jogo de expressões faciais. Foi gerado em videotexto, sistema acessível na ocasião ao público assinante desse serviço, oferecido pela companhia telefônica local. Realizada em São Paulo com apoio do Instituto de Pesquisa em Arte e Tecnologia.

Fig. B73. *Dupla Face**Three-city Link* (1989)

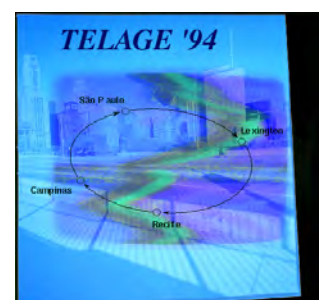
Obra de telearte proporcionando uma reflexão visual sobre as relações entre espaço urbano e espaço telemático. Reuniu artistas em Boston, liderados por Dana Moser, em Chicago, em conjunto com Eduardo Kac, e em Pittsburgh com o DAX [Digital Art Exchange] Group, liderado por Bruce Breland. Um sistema de televisão de varredura lenta ligado a uma teleconferência telefônica serviram para partilhar a apresentação e a interação com imagens.

Fig. B74. *Three-city Link**Earth Day Impromptu* (1990)

Obra de telearte co-organizada a partir de Chicago, em conjunto com Irene Faiguenboim e Eduardo Kac, e parceria de Bruce Breland/DAX Group da Carnegie Mellon University, Pittsburgh, EUA, reunindo artistas em diferentes países, entre eles, Austrália, Áustria, Brasil, Canadá, EUA, França, Inglaterra, Israel, Portugal, juntando-se uma celebração ecológica à criação baseada no conceito de improviso. Utilizada a televisão de varredura lenta e o fax para geração e transmissão de imagens.

Fig. B75. *Earth Day Impromptu**Telage* (1994)

Obra de telearte fundada na combinação da transmissão de dados por telefone com envio e manipulação independentes de imagem e som via computador em tempo quase-real. Visava examinar problemas ligados a interação à distância e a transposição de procedimentos e ideários da colagem/descolagem e da montagem. Participantes em São Paulo,

Fig. B76. *Telage*

Campinas, Lexington, EUA e Recife conectaram-se em anel via computadores ligados a linhas telefônicas comuns. Realizada em 3 de setembro de 1994 como parte do evento *Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos*, Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo.

### *Telearte* (obras diversas, 1989–1996)

Segue-se um apanhado da participação em eventos organizados em diferentes partes do mundo, por indivíduos e grupos, e com proposições e estéticas variadas. Por exemplo, via fax: *Earth Summit Fax* (1992), *F'AXis '93*, *F'AXis '94* e *Megaliths & Office Machines* (1996) por Lilian A. Bell (EUA); *Faxelastic* (1991) e *Faxelastic 2* (1994) por Eduardo Kac (Brasil, EUA); *City Portraits* (1990) por Art Réseaux, coordenação Karen O'Rourke (França); *Patchwork* (1992) por Isabelle Millet (França).

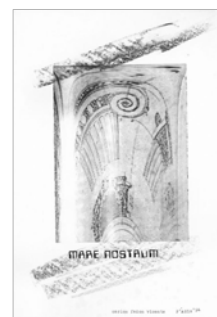


Fig. B77. *Telearte*

## 2.3 Hipermissão

A busca de formas de apresentação, *offline e online*, da imagem digital levaram à exploração da hipermissão. A pesquisa e a criação nessa área beneficiaram-se especialmente da experiência com a elaboração de audiovisuais em fotografia. A indagação acerca do conceito de interatividade, do traçado de interfaces, da arquitetura de informações, da interligação da edição de imagem e de som, da elaboração de estruturas narrativas, do desenho de ambientes de apresentação, entre outras questões, permearam a formulação e o desenvolvimento dessas obras, cujo início remonta a 1993.

### *Conjunto Oito* (1994)

Primeira incursão no campo da hipermissão. Aborda a questão do lugar, ente efêmero e mutante, nos circuitos virtuais. Compreende oito obras audiovisuais: *Labirintosp*, *Medium*, *Passagem-Alfa*, *Passo Doble*, *São Polaroides*, *Scherzo-Vestiges*, *Trilhas*, *Urbi et Arti*. A linha poética tem componentes de invenção e de transposição, respectivamente, a formulação audiovisual e desenho de interação distintos em cada uma delas; a apropriação de preocupações latentes e elementos presentes em outras obras. Editado em CD coletivo no âmbito do evento *Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos*, Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo, 1994.



Fig. B78. *Conjunto Oito*



### *LAPIS/X REDUX: interimagens, processo e experimento (1999–2009)*

Obra em hipermídia centrada nas interligações entre imagens — diálogos entre memórias e representações — no quadro de uma colaboração ser humano e computador subjacente à *OPUS*. São cinco obras interdependentes — *ad finem*, *LAPIS/X*, *Lumina*, *SC*, *Tharsis* — derivadas da mesma matriz conceitual e operacional porém distintas em termos de sua formulação e desenho, plasmando uma complexa estrutura audiovisual. Edição de autor em disco duplo (DVD), contendo a hipermídia e a documentação da obra, respectivamente.

A formulação do projeto e implementação da obra tiveram lugar no Science, Technology and Art Research Group, University of Plymouth, Inglaterra, com uma Bolsa Virtuose, Ministério da Cultura, Brasil. Teve seguimento com aporte do Instituto Itaú Cultural e foi finalizado com apoio do ProAC, Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo. *LAPIS/X* foi apresentada inicialmente no *Vidarte – Festival de Video y Artes Electrónicas*, Cidade do México, 1999. Uma primeira versão de *SC* foi exposta na *Galería Virtual*, Media Centre d'Art i Disseny, Barcelona, 1999.

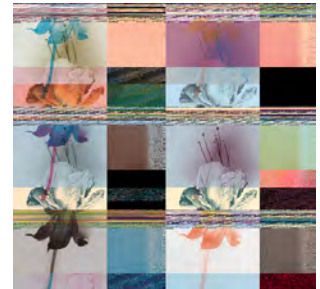


Fig. B79. *LAPIS/X REDUX*

### *Dolores: em cartaz, a figura e o papel do feminino (2003–2009)*

Enraizada em inúmeras incursões, predominantemente por entre a paisagem e a gráfica urbana de São Paulo, centradas na observação e no registro fotográfico da presença do feminino nos cartazes de rua, *Dolores* é uma obra audiovisual construída em hipermídia — a um tempo, processo de formulação e reflexão — a qual se abre em múltiplos e imaginários percursos. São 32 estruturas audiovisuais e cerca de 360 imagens. Edição de autor em disco (CD). Foi Apresentada primeiramente no *XII Media Fest*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.

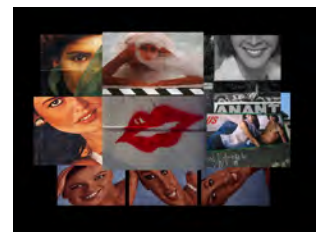


Fig. B80. *Dolores*

### *AVA (2013)*

Livro de artista digital concebido para hipermídia. Polifônico, congrega 20 narrativas visuais num livro silencioso em que coexistem relações de convergência e divergência. A interação segue uma diretriz participativa, moldada pelo par determinação — uma escolha do leitor, e indeterminação — uma simulação do acaso. Edição de autor em disco

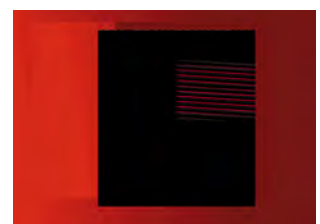


Fig. B81. *AVA*

(CD). Realizado com apoio do ProAC, Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo.

### 3. Audiovisual

#### 3.1 Audiovisual em fotografia

O audiovisual em fotografia é um sistema de projeção de imagens sincronizada a uma trilha sonora pré-gravada ou conduzida ao vivo. A configuração mais simples, utilizada nas obras a seguir, compreende dois projetores de diapositivos, tela, tocador de fitas de áudio, amplificador de som e interface de controle (dispositivo que regula o modo e o tempo de transição entre imagens, e comanda o acionamento dos projetores a partir de sinais gravados em outra pista da fita de áudio).

##### *Outdoor Mulher*, 8', som, cor (1982)

Elaborado com imagens do ensaio *Outdoor Mulher*. Trilha de *jazz* com desenho sonoro de Eduardo Castanho. Apresentado inicialmente em *Outdoor Mulher*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1982.

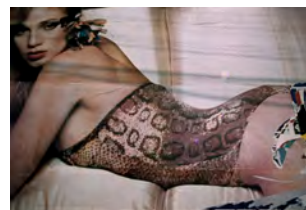


Fig. B82. *Outdoor Mulher*

##### *Ah!*, 3', som, cor (1982)

Realizado para a composição homônima de Paulo Tatit, letra e música. Apresentado inicialmente ao vivo em shows do grupo Rumo: Sesc Pompeia, 1982 e Museu de Arte de São Paulo, 1983.



Fig. B83. *Ah!*

##### *Satélite*, 2', som, cor (1982)

Elaborado para a composição homônima de Hélio Ziskind, letra e música. Apresentado inicialmente ao vivo em shows do grupo Rumo: Sesc Pompeia, 1982 e Museu de Arte de São Paulo, 1983.

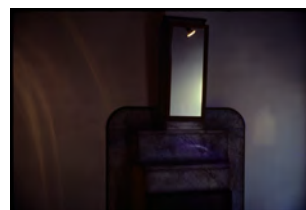


Fig. B84. *Satélite*

*Luz Alta*, 5', som, cor (1987)

O contraste e o gradiente de luz e sombra citadinos dialogam com composições eruditas. Desenho sonoro de Lucia Kantor.



Fig. B85. *Luz Alta*

### 3.2 Audiovisual em filme

A experiência com filme cinematográfico foi pontual, vinculada ao tema da representação da representação, retomando a formulação que deu origem à obra fotográfica inaugural *TVe*.

*7 super8*, 21', cor (1982)

Conjunto de 7 filmes mudos, 3' cada, realizados em 1982 na bitola super8. Focaliza a emissão da imagem de televisão — na ocasião, em sinal aberto — como um caudal veloz e infindo de acontecimentos-representações. Conduzido sob a polaridade certeza-incerteza mediante o uso do controle remoto do aparelho de TV.



Fig. B86. *7 super8*

### 3.3 Audiovisual em vídeo

A obra em vídeo é embrionária e encontra-se vinculada à questão da metarrepresentação.

*7super82* (2008)

Obra formulada como instalação de vídeo multicanal. Tem origem num conjunto de 7 filmes em cores, mudos, feitos sob a polaridade certeza-incerteza, denominado *7 super8* (1982). Retoma e transpõe a abordagem da imagem de televisão, tomada como um caudal veloz e infindo de acontecimentos-representações, lançada por aquela obra. Operando em *loop*, sua configuração, incluindo número de telas, duração e sonorização, é variável.



Fig. B87. *7super82*

## 4. Artes visuais

A obra em artes visuais se estende a partir de 1976, compreendendo basicamente colagem, montagem, livro de artista, estudos sobre composição e cor, apresentando uma particular interligação com a obra em fotografia.

*Sem título* (1976)

Emprestada da música, a variação sobre um tema é aplicada num estudo sobre cor. Um mesmo desenho mimeografado serve de ponto de partida para uma sistemática exploração cromática. Conjunto de 12 imagens em pastel seco sobre papel e manuscritos, 29,7 x 21 cm.

Fig. B88. *Sem título**Sem título* (1976)

Emprestada da música, a variação sobre um tema é aplicada num estudo sobre desenho. Partilhando um mesmo tema, busca-se a diferenciação estética derivada de distintas técnicas incluindo aquarela, colagem, grafite, lápis de cor e nanquim sobre papel. Conjunto de 8 imagens, 33 x 48 cm.

Fig. B89. *Sem título**Sem título* (1976)

Estudo sobre a estética da colagem investigando processos de articulação de imagens. Compreende várias fontes iconográficas e distintas formas de composição. Conjunto de 15 colagens sobre papel, desenhos e manuscritos, 33 x 48 cm e 48 x 33 cm.

Fig. B90. *Sem título**desenho – realidade* (1976)

Obra formulada como uma alegoria visual sobre a ligação entre desenho e realidade. Ambos, desenho — desígnio e desejo, e realidade — irreduzível e inatingível, estão inscritos na moldura da representação, operando simultaneamente como janela e espelho. Madeira laqueada, vidro e espelho plano, decalque e lápis cera, 40,5 x 54 x 3,5 cm. Obra foi recriada em *A imagem da fotografia* (1999).

Fig. B91. *desenho – realidade*

*O lugar do coração* (1979)

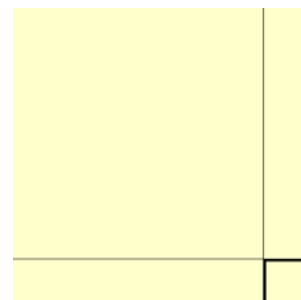
Livro de artista cuja formulação poética plasma imagem e texto através da colagem de impressos, do desenho à nanquim e da eletrografia de fragmentos de poemas de Fernando Pessoa e Pablo Neruda. Compreende 6 páginas, 29,7 x 21 cm, exemplar único.

Fig. B92. *O lugar do coração**Magritte: image & magie* (1981)

Estudo gráfico-analítico sobre a composição de cinco pinturas de René Magritte, a saber: *Les promenades de d'Euclide*, 1955; *Le faux miroir*, 1952; *L'éloge de la dialectique*, 1937; *La condition humaine*, 1933; *Le soir qui tombe*, 1964. Desenvolvido com desenho a lápis preto sobre papel vegetal e eletrografia em preto e branco. Conjunto de 25 imagens, desenhos a lápis e eletrografias, e texto datilografado, 29,7 x 21 cm, caixa de papelão, 24 x 36 x 1 cm, exemplar único.

Fig. B93. *Magritte: image & magie**quadri-* (1981)

Livro de artista abordando a narrativa feita com elementos gráficos, segundo uma perspectiva minimalista. Centrado no deslocamento ritmado de pares de linhas em dois quadrados, usando a escala logarítmica como referência. Compreende 32 desenhos à nanquim sobre papel, frente e verso, 16 x 16 cm, em estojo de cartolina, tiragem limitada. Obra foi refeita digitalmente em 2013 e incluída em *AVA*.

Fig. B94. *quadri-**tesoura, estudo* (1981)

Estudo para edição de livro de artista, produzido basicamente com fotografia, gelatina/prata. Aborda a ideia de corte a partir da imagem, do desenho e do artefato tesoura, utilizando materiais diversos. Compreende 8 imagens, 12 x 18 cm, exemplar único.

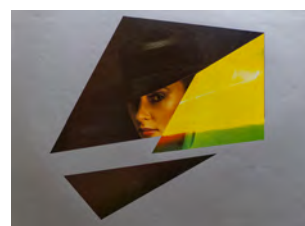
Fig. B95. *tesoura, estudo*

*Madame Cézanne* (1982)

Estudos de colagem e montagem a partir uma pintura de Paul Cézanne, *Madame Cézanne au fauteuil jaune*, 1888–1890, explorando e desdobrando graficamente sua composição. Retomado posteriormente em imagem digital, com *Alfa*. Conjunto de eletrografias sobre papel, incluindo colagens e grafismos em cor, dimensões variáveis.

Fig. B96. *Madame Cézanne**Sem título* (1985)

Conjunto de 8 colagens sobre papel compreendendo diversas temáticas e distintas fontes iconográficas, dimensões variáveis.

Fig. B97. *Sem título**Sem título* (1987)

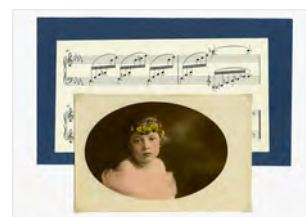
Livro de artista elaborado segundo uma dupla diretriz, a economia de meios e a releitura de imagens. Produzido com a colagem sobre papel de testes de impressão de *Passagem*. Compreende 12 imagens em 20 páginas, 20 x 21,5 cm, exemplar único.

Fig. B98. *Sem título**Frames* (1989)

Holograma de transmissão à luz branca, 20 x 25 cm. Versa sobre a organização do espaço a partir de uma imagem digital fractal 2D. Realizado em Chicago com a colaboração de Eduardo Kac.

Fig. B99. *Frames**A4* (2016)

Conjunto de colagens sobre papel com temática autobiográfica e conceitual, conformando duas séries distintas, a partir de fontes iconográficas diversas; 21 x 29,7 cm e 29,7 x 21 cm.

Fig. B100. *A4*

## Apêndice C: Seleção de textos

Inclui-se uma seleção de textos visando oferecer um panorama das ideias e das apreciações que envolvem o conjunto da obra. Compõe-se de escritos representativos do autor e outros tantos escolhidos dentre sua fortuna crítica, organizados em dois lotes. Compreende, em sua grande maioria, uma transcrição do material publicado mas sem ilustrações.

### 1. Textos por Carlos Fadon Vicente: título (data de criação)

1.1 Natureza Morta – ao Vivo. (2015)	C 6
1.2 Entrevista por Claudia Giannetti. (2014)	C 7
1.3 LAPIS/X REDUX: obra, projeto e contexto. (2009)	C 14
1.4 Dolores: concepção, realização, difusão. (2009)	C 24
1.5 Duetos: em papel, a imagem da cidade. (2008)	C 31
1.6 Dolores: em cartaz, a figura e o papel do feminino. (2005)	C 33
1.7 Sobre o projeto LAPIS/X. (2002)	C 35
1.8 Projeto OPUS: uma aproximação à intercriação de imagens digitais. (1999)	C 43
1.9 SP/SP: a cidade e o tempo. (1998)	C 46
1.10 Obra fotográfica / Carlos Fadon Vicente. (1997)	C 53
1.11 Fotografia e futuro: retórica e ilusão tecnológica. (1997)	C 56
1.12 Imagem / interatividade e imprevisibilidade. (1996)	C 58
1.13 Evanescent realities: works and ideas on electronic art. (1995–1996)	C 61
1.14 Tele-presença-ausência. (1995)	C 72
1.15 Fotografia eletrônica: uma reinvenção da fotografia. (1993)	C 76
1.16 Medium. (1992)	C 79
1.17 A memória em risco / fotografia eletrônica: técnica, estética, ética. (1990–1991)	C 80
1.18 Natureza Morta – ao Vivo [Still Life – Alive]. (1990)	C 92



## 1.1. Textos por Carlos Fadon Vicente: referências bibliográficas

1.1.1 Natureza Morta – ao Vivo. (2015). In Giannetti, Claudia (ed.). *WhatsAppropriation: a arte de revisitar a arte* (Catálogo]. São Paulo: Elo3 Integração Empresarial, pp. 134-137.

1.1.2 Entrevista por Claudia Giannetti (2014). In Giannetti, Claudia (ed.). *Cenários: de duetos e diários* (Catálogo]. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, pp. 21-27.

1.1.3 LAPIS/X REDUX: atualização e expansão de um projeto de arte eletrônica. (2010). *Caderno* (São Paulo, Centro Internacional de Estudos Peirceanos), ano XIII, (13), pp. 227-235.

1.1.4 Dolores: concepção, realização, difusão. (2010, agosto). *Studium* (Campinas), revista eletrônica, (31), snp. <[www.studium.iar.unicamp.br/31/1.html](http://www.studium.iar.unicamp.br/31/1.html)> acesso 31 agosto 2010.

1.1.5 Duetos: em papel, a imagem da cidade. (2008). *Caderno* (São Paulo, Centro Internacional de Estudos Peirceanos), ano XI, (11), pp. 269-274.

1.1.6 Dolores: em cartaz, a figura e o papel do feminino. (2005). *Caderno*, (São Paulo, Centro de Estudos Peirceanos), ano VIII, (8), pp. 138-139.

1.1.7 Sobre o projeto LAPIS/X. (2002). In Barros, Anna; Santaella, Lucia (orgs.). *Midias e artes: os desafios da arte no início do Século XXI*. São Paulo: Unimarco Editora, pp. 113-121.

1.1.8 Projeto OPUS: uma aproximação à intercriação de imagens digitais. (2006). In Fabris, Annateresa; Kern, Maria L. Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, pp. 354-366.

1.1.9 SP/SP: a cidade e o tempo. (2001). *Galáxia* (São Paulo), (2), pp. 229-234.

1.1.10 Obra fotográfica / Carlos Fadon Vicente. (1997). Documento encaminhado ao Conselho Deliberativo, Coleção Pirelli / MASP de Fotografia, Brasil.

1.1.11 Fotografia e futuro: retórica e ilusão tecnológica. (1997, fevereiro). *IrisFoto* (São Paulo), ano 50, (500), pp. 40-41.

1.1.12 A memória em risco / fotografia eletrônica: técnica, estética, ética. (1997, janeiro). *Neo* (São Paulo), revista em CD, (12), snp.

1.1.13 Imagem / interatividade e imprevisibilidade. (1996, outubro). *Nanico* (São Paulo), (14), pp. 11-13.

1.1.14 Evanescent realities: works and ideas on electronic art. (1997). *Leonardo* (Cambridge, EUA), (30)3, pp. 195-205; reprodução.

- 1.1.15 Tele-presença-ausência. (1997, julho/dezembro). *Trilhas* (Campinas), 1(6), pp. 47-55.
- 1.1.16 Fotografia eletrônica: uma reinvenção da fotografia. (1993, abril). *IrisFoto* (São Paulo), ano 46, (462), pp. 48-49; revisto em 2005.
- 1.1.17 Medium. (1992). *CineVídeo: o diálogo cinema e vídeo* (Catálogo]. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, p. 32; revisto em 2011.
- 1.1.18 Natureza Morta – ao Vivo [Still Life – Alive]. (1991). *Leonardo* (Oxford), (24)2, pp. 234-235; original em português, revisto em 2013.

## 2. Fortuna crítica: autor (data) título

2.1 Cardoso, Daniel R. (2003). [arte I comunicação]: processos de criação com meios digitais.	C 94
2.2 Entler, Ronaldo. (2000). Acaso na construção da obra: Carlos Fadon Vicente.	C 106
2.3 Fabris, Annateresa. (1986). A ausência presente.	C 113
2.4 Fabris, Annateresa. (1991). A regra do acaso.	C 115
2.5 Feitosa, Maria Luiza de Souza. (2006). Dolores: Caprichos contemporâneos.	C 117
2.6 Kossoy, Boris. (1986). A memória além do espelho.	C 133
2.7 Kossoy, Boris. (2014). O percurso do artista.	C 135
2.8 Machado, Arlindo. (2001). Uma poética da desprogramação.	C 141
2.9 Plaza, Julio. (1988). Fadon: uma poética digital.	C 148

### 2.1. Fortuna crítica: referências bibliográficas

- 2.1.1 Cardoso, Daniel Ribeiro. (2003). *[arte I comunicação]: processos de criação com meios digitais*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo; pp. 52-102, 113-128.
- 2.1.2 Entler, Ronaldo. (2000). Acaso na construção da obra: Carlos Fadon Vicente. In *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, pp. 106-113.
- 2.1.3 Fabris, Annateresa. (1986). A ausência presente. *Passagem* (Catálogo). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, folha dobrada.
- 2.1.4 Fabris, Annateresa. (1991). A regra do acaso. *Vectors* (Catálogo). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, pp. 3-4.
- 2.1.5 Feitosa, Maria Luiza de Souza. (2006). Dolores: Caprichos contemporâneos. Espelhos hipermediáticos por Carlos Fadon. In Giannetti, Claudia (ed.) *La razón caprichosa en el siglo XXI: los avatares de la sociedad posindustrial y mediática*. Las Palmas de Gran Canaria: Gran Canaria Espacio Digital, pp. 146-160; original em português.
- 2.1.6 Kossoy, Boris. (1986). A memória além do espelho. *Passagem* (Catálogo). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, folha dobrada.

2.1.7 Kossoy, Boris. (2014). O percurso do artista. A modo de uma introdução crítica à obra de Carlos Fadon Vicente. In Giannetti, Claudia (ed.). *Cenários: de duetos e diários* (Catálogo]. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, pp. 13-18.

2.1.8 Machado, Arlindo. (2001). Uma poética da desprogramação. In *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges* (pp. 94-103). Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, pp. 94-103.

2.1.9 Plaza, Julio. (1988). Fadon: uma poética digital. *Alfa* (Catálogo]. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, pp. 2-4.

## **Natureza Morta – ao Vivo (\*)**

Carlos Fadon Vicente (2015)

*Natureza Morta – ao Vivo* (1988), obra em telearte que retoma um gênero artístico — a natureza-morta — conformando uma questão conceitual contemporânea. Pondo em perspectiva a inter-comunicação cultural, funda-se na exploração da plástica do espaço-tempo telemático, em especial, a noção deanel, onde a obra nasce, é re-elaborada a cada passagem, e em algum momento tem fim. [1]

Utilizou-se um sistema de telecomunicações formado por equipamentos de televisão de varredura lenta (conversor Robot 1200C), ligados a câmeras de vídeo e conectados à rede telefônica comum. A formulação é simples e tecnicamente despojada. A imagem num monitor de televisão serve de fundo para composição da natureza-morta, gerada então pela câmera de vídeo, e assim sucessivamente. Destaque-se a estética das imagens, com resolução modesta, usualmente 128 linhas, e escala cromática contrastada.

Realizada em 25 janeiro 1988, integrou *Intercities: São Paulo / Pittsburgh* [2], evento organizado pelo Instituto de Pesquisa em Arte e Tecnologia, apoio Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo e Museu da Imagem e do Som, São Paulo, em parceria com DAX [Digital Art Exchange] Group, Carnegie Mellon University, dirigido por Bruce Breland.

Registro em vídeo em São Paulo contém só as imagens transmitidas e não corresponde ao tempo real da obra. Note-se que documentação análoga feita em Pittsburgh seria necessariamente diferente.

[1] Ver Fadon Vicente, Carlos. (1991). Still Life / Alive, *Leonardo*, (24)2, pp. 234-235.

[2] Ver Matuck. Artur. Telecommunications art and play: *Intercities: São Paulo / Pittsburgh*. op. cit., pp. 203-206.

(\*) Publicação original: *Natureza Morta – ao Vivo*. (2015). In Giannetti, Claudia (ed.). *WhatsAppappropriation: a arte de revisitar a arte* [Catálogo]. São Paulo: Elo3 Integração Empresarial, pp. 134-137.

## Entrevista por Claudia Giannetti (\*)

Carlos Fadon Vicente (2014)

CG. Os artistas, por conta de suas angústias e inquietações, são por vezes tidos como arautos ou sensores do seu tempo. Como considera essa questão?

CFV. Penso que as inquietações são inerentes à condição humana. Os artistas não são nem mais nem menos sensíveis aos abismos da finitude e tampouco isentos dos fantasmas existenciais. Considero que, talvez por estarem mais atentos, apenas as perscrutam, espelham, elaboram e projetam de diferentes maneiras nas respectivas visões de mundo — valendo-se de meios de expressão e de comunicação — mas não formam uma humanidade à parte.

CG. Praticamente todas as obras que integram esta exposição estão articuladas em séries, que você costuma denominar *ensaios*. A designação é interessante pela riqueza de acepções que encerra: tanto pode ser uma tentativa, um esboço, como uma prova (científica) ou um estudo (feito no palco). Considera que seus ensaios fotográficos têm ligação com estes aspectos?

De um modo geral, cada obra é formulada como *projeto*, no sentido de haver uma motivação, uma perturbação ou um *insight*, que se traduz numa ideia propulsora e num desígnio poético. Como tal, o projeto é conjugado a uma *metodologia*, em que se delineia a linha de desenvolvimento estético-técnico e a forma de apresentação da obra. Obviamente não se trata de anotações precisas, de etapas perfeitamente traçadas ou de atividades estanques, pelo contrário, o processo de pesquisa e criação é nebuloso, sinuoso e mesmo extenuante, cujo fundamento são imagens-conceitos mentais.

A realização do projeto assume frequentemente, sobretudo em fotografia, o formato de ensaio, definido como um conjunto aberto e articulado de imagens. Dois esclarecimentos: por *conjunto* tomo a noção de *conjunto aberto* emprestada da matemática; por *articulado* tomo a *interligação* entre imagens, por vezes numa configuração complexa, que trato como uma *estrutura visual*, e não tanto como sequência linear implícita na palavra *série*.

CG. Qual o significado específico do conceito *ensaio* na sua produção?

O termo ensaio é um conceito construído. Atraiu-me desde cedo, afora sua sonoridade, pois abarca vários sentidos: a tentativa de descobrir (a elaboração da representação visual é uma tentação e um desafio); a aventura de experimentar (há um norte estético e formal, trata-se de navegar, tatear, duvidar, imaginar); o exercício de refletir

(estabelecer relações entre e sobre imagens e conceitos). Em tudo isso, claro, há uma influência do uso literário, teatral e científico do termo.

Por certo, esta aproximação aos conceitos de projeto e de ensaio é pessoal, outros artistas que adotam esta terminologia podem ter outras apreciações.

CG. Exploração e reflexão são constantes nas suas obras. Qual o papel que desempenha o pensamento teórico e conceptual na elaboração dos seus projetos ou obras?

Realmente, quase como uma constante, aponto uma interconexão entre exploração dos meios expressivos e reflexão teórica sobre conceitos (estéticos) vinculados à obra e aos recursos (técnicos) empregados. Ao fazer esse apontamento, declaro minha compreensão do processo e da práxis do artista. A imagem que me ocorre, com a sua forte simbologia, é a de *ouroboros* — a serpente ou dragão que morde a própria cauda — que traduz, no caso, unidade e continuidade.

O afloramento ou a gênese desta aproximação perde-se no tempo, e corresponde a uma mescla de educação e formação, de experiência profissional e vivência pessoal.

CG. Numa época em que as chamadas novas tecnologias estavam a ser amplamente aplicadas na elaboração de obras cada vez mais complexas, você apostou na economia de meios e, inclusive, questionou o uso dos recursos técnicos a partir do próprio *apparatus*.

Por livre escolha, seguramente informado pelo repertório cultural, opero com meios contemporâneos, cujos substratos se encontram na exploração, apropriação e subversão da sua retórica primeira, industrial, num quadro sociocultural cuja dinâmica, paradoxalmente, tanto impõe limitações como acolhe transformações.

A essa postura estética, portanto ideológica, soma-se a decidida inclinação pela *economia de meios* — aqui presente a influência da Bauhaus. Em complemento, observe-se que no meu modo de entender o enlace *despojamento técnico* e *requinte estético* nasce de uma depurada elaboração conceptual.

Em rigor, inquietações e temáticas são multifacetadas e encontram-se entrelaçadas em múltiplas camadas de significação, desembarcando numa densa iteração entre projetos distintos — não raro pode-se perceber uma linha de preocupações. Note-se que, por norma, existe um destacado intervalo temporal entre a formulação e a realização pelo artista, ou seja, o plano das ideias ultrapassa o plano das obras — fatos da vida.

CG. Como se produz a interdependência entre a sua proposta fotográfica e a produção em *media art*?



A interdependência revela-se em diversos pontos, por exemplo: a questão da representação da representação, exposta em fotografia com *TVe* e *Outdoor Mulher*, por exemplo, desembarca em *OPUS* e *LAPIS/X REDUX* na inter-criação de imagens numa parceria humano-computador; a fusão de mundos à parte em *Refletir*, ressurge em *media art* com *Passagem* e *Cahiers* (1988–1989); a polaridade certeza-incerteza, ou se preferirmos, determinação-indeterminação, insinua-se nas imagens televisivas de *TVe*, emerge nos filmes feitos em *7 super8*, assume um papel decisivo em *media art* com *Vectors* (1989–1990), obra que irá influenciar *Passo Doblo* (1990), *Medium* e *SP/SP [30 nov 1997]* em fotografia; a formulação de obras em hipermídia, particularmente a montagem de narrativas, absorveu o conhecimento acumulado na elaboração de audiovisuais fotográficos.

Por fim, a distinção no corpo da obra entre *fotografia* e *media art* tanto serve uma raiz cronológica — 1975 e 1985, respetivamente — como é um facilitador da apreciação, lembrando adicionalmente a existência de uma produção em artes plásticas. Numa perspectiva mais abrangente parece-me mais apropriado aplicar a denominação global *artes visuais* ao conjunto da obra.

CG. Experiências, na época pioneiras, do uso das telecomunicações aplicadas ao processo criativo possibilitaram trabalhos tão interessantes como *Natureza Morta – ao Vivo* (1988). Chama a atenção o emprego de recursos altamente inovadores e pouco comuns naquele momento (vale recordar que não existia internet) em conjunção com uma temática que provém da tradição pictórica clássica, como a natureza-morta. No entanto, no caso desta obra, a natureza-morta é construída ao vivo, em direto, por pessoas situadas em países distintos. Qual era o conceito central?

O foco de *Natureza Morta – ao Vivo* é a intercomunicação cultural, ou seja, a interação entre pessoas de contextos culturais distintos, ressaltando-se que ela aconteceu no curso do evento *Intercities: São Paulo / Pittsburgh*. A escolha da natureza-morta foi capital, dado o simbolismo enraizado na sua composição. A concepção da obra estabelecia a recriação de um gênero artístico, tradicionalmente realizado em pintura, noutro meio de expressão mediante a colaboração remota.

Foi formulada para um sistema de telecomunicações usado em rádio amador, televisão de varredura lenta (*slow-scan TV*), cuja resolução e escala cromáticas modestas produziam imagens plasticamente surpreendentes. Uma particularidade desse sistema, as imagens silenciosas surgem no monitor de vídeo sobrepondo-se sucessiva e lentamente de cima para baixo — quase oníricas, mesmerizam os presentes.

É certo que as obras artísticas em telecomunicações apontem para uma expansão dos paradigmas de obra, de autoria e de público. No entanto, aqui a contemplação da imagem eletrônica é gêmea da contemplação da pintura.

CG. Tal dicotomia pode também ser encontrada em obras como *SSTV 1* (1987), cuja associação com a construção da linguagem a partir da máquina de escrever é patente.

A *máquina de escrever* é um objeto exemplar, notadamente o modelo mecânico, em que destinação e mecanismo estão à vista. É fascinante frente aos aparelhos contemporâneos, utilizados para o bem e para o mal.

*SSTV 1*, obra inaugural em telecomunicações produzida com televisão de varredura lenta, parte da ideia central de promover um diálogo intra-aparelhos de diferentes extrações — a máquina de escrever e a câmara de vídeo — em torno da letra, base da palavra e do discurso. Não aquela datilografada sobre papel, mas aquela gerada eletronicamente num teclado incorporado na câmara.

Há um sutil subtexto político na obra poética articulado pela natureza do objeto e pela legibilidade do texto, o qual faz referência ao controle da tecnologia com a reserva de mercado da informática e ao controle de opinião via censura, remanescentes à época no Brasil.

A máquina de escrever reaparece na obra em hipermídia *Urbi et Arti*, em *Conjunto Oito*, de 1994, como recurso de comunicação entre participantes — a mensagem não era produzida no teclado do computador, mas num teclado virtual sobreposto à imagem da máquina de escrever — um subtexto nem tanto sutil. Eram tempos pré-expansão da internet.

Se me permite uma nota pessoal, convivo com a máquina de escrever desde a infância, pois o meu pai usava-a em casa, e ela ainda lá está. Com o tempo, constatei a diferença com o inglês *typewriter*, segui adiante com uma formulação conceptual escamoteada num jogo de palavras: "máquina-de-descrever", ao referir a representação verbal; "máquina-de-descrer-ver", ao saltar para os domínios da câmara.

CG. Está de acordo com o que Nietzsche afirmou em relação à máquina de escrever, que as ferramentas de "escritura" (poderíamos extrapolar o conceito à câmara, como uma ferramenta de escritura visual) também interferem no nosso pensamento?

Certamente, o aparelho conforma a expressão pessoal sobretudo, na medida em que nos escapa a compreensão do seu funcionamento, mais ainda quando composto de *hardware* e *software*. Se bem que possa distinguir a expressão "através do aparelho", quando se está alheio à conformação, e "com o aparelho", quando se tem presente a sua participação, ou mesmo coautoria.

Seguindo nessa vertente, ocorre-me recordar Vilém Flusser, ao evidenciar o *programa da máquina* e apontar o risco de sujeição como *funcionário da máquina*, ao considerar a

possibilidade de extrapolar o regime da *caixa preta* — acrescente-se, ir mais além, *desprogramar* o aparelho.

CG. O diálogo entre pintura e fotografia a partir do digital também está presente em ensaios como *Alfa* (1988). Como foi explorada essa questão?

*Alfa* foi a primeira obra em que foquei essa questão, ao afirmar a *natureza híbrida* da imagem digital (entenda-se computação gráfica) ao transpor (ou ainda, apropriar ou adotar) ideários e procedimentos de outros meios de expressão, notadamente desenho e pintura (os quais não têm vínculo direto com a realidade) e fotografia (que tem ligação umbilical, já que é necessariamente feita a partir da realidade).

O acoplamento fotografia e pintura — sem ser destacado especialmente dado não ser essa a sua motivação ou temática — está presente nas obras produzidas em Chicago: *Cahiers*, *Vectors* e *Scherzo*. Assinale-se que a natureza híbrida da imagem digital se estende com *OPUS*, ao aprofundar a inter-criação de imagens com a parceria entre ser humano e computador. Em imagens de *CHO*, *lapx*, *imagex* e *cx*, obras desenvolvidas com os recursos de *OPUS*, é possível constatar este diálogo.

CG. O espírito colaborativo, presente em algumas das suas obras, espelha-se na reflexão sobre a própria atividade artística, por exemplo, na questão da colaboração humano-máquina, tão cara à Cibernética.

A colaboração do aparato na elaboração da obra percebe-se desde a imagem artesanal, tal como o desenho e a pintura, dado que outros inventaram e fabricaram utensílios e produtos aí empregues. Com a imagem técnica, tome-se o exemplo da fotografia, ainda que se diga que o fotógrafo é o autor, é meridiana a coautoria dos criadores e fabricantes dos equipamentos e produtos — por exemplo, câmara, lente, filmes, papéis e químicos — tornando-se mais saliente à medida que recursos de computação foram sendo incorporados no processo, desembarcando na fotografia/imagem digital, em que o antes autor passa a coadjuvante, não raro sem dar-se conta do seu novo papel.

O reconhecimento da participação do aparato em fotografia esteve sempre presente, aguçado em algumas obras como *Medium*. Desde o início pareceu-me que sem o entendimento da natureza, possibilidades e limites dos recursos, a elaboração da obra estaria comprometida.

Com a imagem digital, seguramente aplicável às obras em telecomunicações e em hipermídia, a participação do aparato tecnológico não só é reconhecida e bem vinda, mas é, sobretudo, cultivada e investigada. Obras-chave nesse sentido foram *Vectors* e *OPUS*, em que a imagem, fruto da inter-criação humano-computador, aponta para uma singularidade

no estatuto da representação visual, tida, por norma, como atividade exclusivamente humana.

CG. Nesta exposição, a seleção de obras focaliza um motivo fundamental e transversal ao seu trabalho: o contexto urbano. No entanto, outros temas são igualmente centrais na sua criação, quais destacaria?

O contexto urbano, como sujeito direto e indireto, predomina na obra em fotografia. Trata-se de uma escolha, consciente e inconsciente, derivada da própria vivência: nascido e criado próximo ao centro da cidade São Paulo, acrescido ao hábito de atentar ao entorno e ao gosto por caminhar.

Em segundo lugar comparece a questão da representação da representação, decorrente da exposição aos meios de comunicação desde cedo (destaco jornal, rádio, televisão e cinema). Ela surge *per se* em obras relacionadas com a imagem de televisão com *TVe* ou *Medium* (em fotografia) e *7 super8* (em filme); na releitura de elementos da gráfica urbana em *zzzt!* e *Outdoor Mulher*, ou associada à publicidade imobiliária em *Duetos*.

Finalmente, atravessando a obra como um todo, destacaria uma aproximação metalinguística vinculada à experimentação, como é disso exemplo *São Polaroides*, em fotografia.

CG. Considera que existe uma diferença entre o conceito de fotografia e o de imagem digital, sopesando que hoje praticamente todas as máquinas fotográficas já utilizam sistemas digitais?

Creio ser valioso oferecer primeiro uma breve conceptualização de *fotografia* e de *imagem digital* como sistemas de representação.

A elaboração da imagem fotográfica corresponde à construção de uma representação (essa é uma formulação de Boris Kossoy da década de 1970); trata-se de um registo visual, uma imagem 2D estática, intermediada por um aparato técnico, numa operação mimética produzida necessariamente a partir de um fragmento selecionado do real 4D (um espaço-tempo) e, de maneira inevitável, simbiótica do imaginário do autor, o fotógrafo. Note-se ademais que tal imagem pode ser tangível ou não-tangível e que sua base tecnológica pode ser química ou eletrônica – esta última nomeada *fotografia digital*, e por extensão *câmara digital*.

Imagem digital é um termo que se tem prestado a inúmeros significados e que facilmente conduz a equívocos. Assim, para atender à pergunta, defino-a, aqui, como sendo a imagem eletrônica 2D estática, em formato analógico ou digital, de três ordens: aquela sintetizada com recursos de computação gráfica, caracteristicamente algorítmica; aquela

gerada em um dispositivo fotográfico, tipicamente câmara digital ou *scanner*, e aquela resultante da combinação da imagem sintetizada com a imagem proveniente de um dispositivo fotográfico.

Posto isso, entende-se que a fotografia digital é um subconjunto da imagem digital — por certo o inverso não é sempre verdadeiro. Mais ainda, pelo facto dos recursos de criação, produção e difusão de imagens envolverem sistemas digitais, a maioria das imagens à nossa volta são digitais (para complicar, a apresentação eletrônica, nesse caso, é analógica) ou são reproduções de imagens digitais (tal como acontece nas páginas de jornal e revistas).

Como fecho, na contemporaneidade a fotografia pode ser examinada tanto à luz do seu centenário percurso histórico, como inserida no universo da imagem eletrônica, o qual incorpora a televisão, entre outros formatos. Em outras palavras ampliam-se as possibilidades de percepção, investigação e debate. Todavia, persiste o problema, senão a incógnita, da criação.

CG. A sua postura em relação à cena da arte contemporânea e seus agentes esteve sempre afincada na independência e na autonomia. Foi e é uma forma de preservar-se das influências das modas e ingerências do mercado na produção artística?

A independência e a autonomia, apesar de relativas, compõem uma atitude frente à vida, um reforço à lucidez. Ambas se espriam na atividade artística, não como defesa do nascedouro autodidata, mas por perceber a intrínseca oposição (mas não a beligerância) às instituições detentoras do poder de coerção e de concessão, quaisquer que sejam elas — recordando o papel crítico e antecipatório das artes.

(\*) Publicação original: Entrevista por Claudia Giannetti. (2014). In Giannetti, Claudia (ed.). *Cenários: de duetos e diários* [Catálogo]. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, pp. 21-27.

## LAPIS/X REDUX: obra, projeto e contexto (\*)

Carlos Fadon Vicente (2009)

### 1. Resumo

São expostas a concepção, a atualização e a expansão de uma obra de *media art*, descritos o projeto originário e seu contexto, além de referências e créditos. São relatados o processo de elaboração de imagens e de estruturas audiovisuais, a construção da hipermídia, e os modos de sua apresentação e difusão.

### 2. Natureza e propósito

*LAPIS/X REDUX* (1999–2009) é uma obra em hipermídia derivada de um projeto de pesquisa e criação em *media art*, formada por cinco partes interdependentes: *ad finem* (1999–2000), *LAPIS/X* (1999–2000), *Lumina* (2002–2009), *SC* (1999–2004), *Tharsis* (2002–2009). Elas partilham a mesma matriz conceitual e operacional mas distinguem-se em termos de formulação e desenho. Designam, em conjunto, uma complexa malha com cerca de 120 estruturas audiovisuais e 1800 imagens.

Ao dar continuidade ao projeto, o objetivo central da iniciativa de expansão e de atualização foi buscar um novo patamar estético e renovar o sistema de acesso, qual seja: de um lado, realizar duas obras delineadas há algum tempo, *Lumina* e *Tharsis*, e de outro, a re-criação das três feitas anteriormente, *ad finem*, *LAPIS/X* e *SC*, por conta de obsolescência tecnológica.

### 3. Projeto LAPIS/X: inter-imagens, processo e experimento

#### 3.1 Definição

Criado em 1999, o projeto LAPIS/X centrou-se nas inter-relações entre imagens, diálogos entre memórias e representações, no quadro da colaboração humano-máquina. Como tal, desenvolveu-se segundo dois eixos, mais adiante detalhados:

- a) inter-criação autor-computador, em tempo real, de imagens digitais sob a polaridade certeza-incerteza;
- b) edição e montagem, pelo autor, de estruturas audiovisuais interativas engendradas por estas imagens.

Em cada um deles eixos, e entre eles, estabeleceu-se uma articulação entre processo e experimento, conduzindo a uma indagação sobre a interconexão entre imagens digitais e imagens-conceitos mentais, daí o seu subtítulo. Trata-se um projeto artístico individual, um trabalho independente e sem finalidade comercial.

A maneira concebida para levar tais diálogos ao público se dá através de recursos de hipermídia, como se fora uma rememoração do fluir do projeto. Esta rememoração seguramente não pode reproduzir nem pretende equivaler ao projeto em si, entretanto no plano do *participante-interator* ela se transfiguraria em outro processo e experimento ao evocar outras imagens, "as suas próprias memórias e representações".

Esta transposição, no entanto, foi um risco calculado e implicou em assumir limitações e perdas. O caráter lúdico e inesperado da inter-criação foi congelado ao se fixar um elenco de imagens, e a interação foi limitada à participação num universo fechado, em princípio desconhecido, de estruturas audiovisuais e de percursos possíveis.

### 3.2 Origens

O projeto LAPIS/X tem por lastro uma trama de obras em diferentes meios, as quais têm como denominador comum a conjunção experimentação e expressão, estabelecendo-se como uma ampla *rede de associações*, seja na elaboração das estruturas interativas, seja na rememoração e contemplação de seu fluxo. A anatomia destas obras, espelhada em *LAPIS/X REDUX*, revela um contínuo diálogo entre intenção (prospecção, método) e aceitação (intuição, acaso); uma combinação entre relacional e conjuntural.

Suas raízes são extensas e profundas. Aponte-se, por exemplo:

- a elaboração e montagem de narrativas, em fotografia, *TVe* (1975), *Passo Doble* (1990), *Places / Placesx* (1988–1990), *SP/SP [30 nov 97]* (1997), em filmes rodados em 1982 e que deram origem à *7super82* (2008), em audiovisuais fotográficos, *Outdoor Mulher* (1982);
- a abordagem da questão imagem digital e sistemas de representação: em *Passagem* (1986), *Alfa* (1988), *Vectors* (1989–1990) e *CHO* (1996–1999);
- a exploração dialógica em telecomunicações e hipermídia: *Natureza Morta – ao Vivo* (1988), *Telage* (1994) e *Conjunto Oito* (1994) respectivamente.

### 3.3 Pano de fundo

A situação-experiência que se propõe ao público participante-interator, relacionar memórias e representações, desdobra-se em diferentes vertentes e atos. De um lado reflete o processo de geração das imagens (a imagem trazida pelo ser humano, autor, e depois transformada pelo computador, coautor). Por outro, comparece no caráter volátil e efêmero



da própria obra, a rigor, o estado de um circuito eletrônico e sob o risco permanente de obsolescência, tanto de recursos de produção como de apresentação. Em adição, aponta para a questão da finitude, senão da transitoriedade da existência, da fugacidade inerente ao duo memória e representação.

Subjacente ao projeto, a interrogação sobre a passagem do tempo é acentuada pela dinâmica da rede de estruturas audiovisuais uma vez que, por definição, não é possível estancar nem retroceder sua cinética — uma presença que continuamente se esvai — e tampouco antever seu curso, incógnito e imprevisível.

Na forma de apresentação preferencial da obra, ambiente-instalação audiovisual, a atuação individual pressupõe algum grau de entrega do participante-iterator. Em contraponto, no formato de difusão escolhido, hipermídia gravada em disco, a sua posse não assegura o domínio sobre a obra, incerta, e cuja totalidade escapa.

Projeto e obra denotam uma componente política, qual seja, uma visão oblíqua da tecnologia e inclinação ao apuro poético, divergindo da arte e tecnologia travestida em espetáculo ou submissa ao marketing.

### 3.4 Retrospecto

Projeto e obra tiveram início no STAR – Science, Technology and Art Research Centre, University of Plymouth, Inglaterra, com o suporte de uma Bolsa Virtuose do Ministério da Cultura, Brasil. Em 2000 a obra foi retrabalhada em São Paulo, com o auxílio do Itaú Cultural, para o evento *Investigações: o trabalho do artista*. As tarefas de atualização e de expansão tiveram o apoio do Programa de Ação Cultural, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2008.

O projeto LAPIS/X integra os esforços de criação e de pesquisa sobre as novas poéticas nascidas da sinergia entre arte e tecnologia, e sistematizados num projeto interdisciplinar em aberto, denominado *ARTTE*, estabelecido em 1985. Configura-se como uma investigação de longo curso sobre as questões estéticas e conceituais relativas à concepção, realização, percepção e disseminação da *mídia art* (arte eletrônica era o termo então em uso) ao qual se vinculam especialmente obras em imagem digital, telecomunicação e hipermídia. Esta ação assinala a crença numa interlocução entre arte e técnica, e não como domínios opostos e excludentes.

#### 4. Atualização e expansão

Em sua versão inicial a obra era composta por *ad finem* e *LAPIS/X* (ambas *offline*) e *SC* (lançada *online*). Produzida originalmente com recursos depois tornados obsoletos, em particular a plataforma de apresentação (programa Macromedia Director v. 6.5; projetor [aplicativo auto-executável] compatível com sistema Mac OS 9). A atualização foi de fato uma re-criação (programa Macromedia Director v. 10; projetor compatível com sistemas Mac OS X e Windows). Isto porque se tratava de ajustar a estrutura audiovisual e superar diversas incompatibilidades — não simplesmente regravar arquivos numa versão mais recente do programa, levando no caso a uma quase "arqueologia digital" — ficando mais próximo de um duelo do que propriamente um diálogo com os recursos tecnológicos.

No cotejo entre o desejado e o alcançado, observe-se que:

- a atualização contudo não avançou nas interfaces de interação, impedindo inovações na apresentação da obra, por exemplo, a substituição do *mouse* e teclado por um elemento não intrusivo de comando, tal como uma tela de toque ou um sensor háptico;
- a perspectiva de difusão em dispositivos portáteis, tais como *tablets* e *smartphones*, ficou em suspenso ao esbarrar nos conflitos entre padrões dos fabricantes de *hardware* e *software*.

#### 5. Imagens e estruturas

##### 5.1 Elaboração das imagens

As imagens de *LAPIS/X REDUX* são todas eletrônicas em seu nascedouro e, exceto um ensaio fotográfico de auto-representação (*EU*, 1994), resultaram de um processo de inter-criação provido pelos recursos e conhecimentos vindos do projeto OPUS (Bolsa Vitae de Artes, 1996). Muito embora tenham uma linhagem conceitual, por vezes no diapasão metalinguístico, as imagens não estiveram isentas de conformar-se a outras diretivas estéticas.

Conectando-se ao conceito junguiano de sincronicidade, em OPUS, a geração da imagem digital ocorre sob a polaridade certeza-incerteza no quadro de uma colaboração humano máquina — um enlace de capacidades intuitivas e lógicas do ser humano com algoritmos lógicos do computador, em que a tecnologia migra da intermediação para a inter-criação — provocando um deslocamento do sujeito como centro e medida da criação. Estabelece-se então uma derivação, senão uma singularidade, no estatuto da representação e, mais além, provoca-se uma interrogação epistemológica.

A elaboração das imagens trilha uma poética combinatória, à semelhança da variação sobre um tema musical. Inscrita no *continuum* criação-produção, compreende tanto a reiteração cumulativa da transformação como o agrupamento em séries decorrentes de transformações sequenciais etc. Estas séries são qualificadas como conjuntos abertos de imagens, nas quais seu valor mais ou menos se mantém no processo de edição, seja por exclusão, ordenação, subdivisão etc.

## 5.2 Edição e montagem das estruturas

Vencida a etapa de procura e licenciamento, a seleção do som — elemento co-determinante das estruturas audiovisuais — o desenho sonoro teve duas abordagens distintas, a diacronia (*ad finem*, *LAPIS/X*) e a sincronia (*Lumina*, *Tharsis*), todavia unidas na valorização do contraste entre som e imagem.

A edição das imagens preserva a origem dialógica da formação das séries de imagens — um campo potencial de imagens — qual seja a variação sobre um tema: a imagem ofertada à interação humano-máquina e as transformações daí resultantes. A seleção e ordenação da imagens, reforçada pela montagem audiovisual, busca o encantamento, tal como uma espiral hipnótica.

A montagem das estruturas audiovisuais, iniciada com a edição tanto de séries de imagens como de trechos de som, seguiu um procedimento iterativo de ajuste imagem-som e som-imagem. De modo mais ou menos intuitivo, procedeu-se à arquitetura inicial da hipermídia em torno de algumas estruturas nucleares. Assim, paulatinamente a hipermídia foi sendo composta e ajustada, conformando múltiplas camadas de significação e interação, compreendendo determinação (escolha) e indeterminação (acaso) num labirinto de percursos incógnitos e imprevisíveis.

A linha mestra da interação obedece ao mandato minimalista e funda-se na expectativa que o participante-interator oriente-se pela intuição e descoberta, acumulando experiência. Inexistem instruções específicas quanto à navegação, via de regra: o cursor permanece oculto quando não há ação prevista; quando a interação é possível as áreas sensíveis são, em geral, demarcadas pela mudança na figura do cursor; discretos botões no pé da tela conduzem aos principais menus da obra. Por fim, a interação na obra é intermediada pelo *mouse*, em *Lumina* e *SC* é estendida adicionalmente ao teclado.

Abreviadamente, a obra tem a seguinte modelagem: *ad finem*, linear traçando uma inversão da flecha do tempo; *LAPIS/X*, arranjo circular ao redor de três núcleos; *Lumina*, arranjo linear radial; *SC*, pontual; *Tharsis*, arranjo linear cruzado a partir de dois pólos.

O *design* das estruturas audiovisuais e da própria hipermídia — remetendo aos *campos do imaginário* — enfatiza os deslocamentos temporais e espaciais, tendo por princípio geral a economia de meios e se servindo de um repertório cultural eclético que mescla fotografia, cinema, teatro, dança, música.

## 6. Apresentação e difusão

A situação-experiência que se propõe, relacionar memórias e representações, requer primordialmente um espaço privado destinado à imersão individual, mais precisamente um local acolhedor e que favoreça o distanciamento e a introspecção, diferentemente daquele presente no uso cotidiano do computador. A privacidade, especialmente no que toca a fruição do som, demanda o uso de fones de ouvido. Por certo, há o pressuposto de algum grau de entrega do participante, a meio-caminho de um estado alterado de consciência. A apresentação pública necessita um ambiente-instalação audiovisual com desenho modelado nessas diretrizes.

Parte integrante da apresentação ao público é a concomitante realização de palestras e debates no sentido de auxiliar a formação de referências culturais. Em paralelo, a difusão da obra é promovida por intermédio da distribuição seletiva da hipermídia, como edição de autor. Na versão inaugural, *ad finem* e *LAPIS/X* compuseram uma edição de autor (CD de dados), São Paulo, 2000 em tiragem artesanal com cerca de 140 exemplares distribuídos. *LAPIS/X REDUX* teve uma primeira edição em 2009, composta por um par de discos (DVD de dados), um contendo a hipermídia e outro a documentação sobre projeto e obra (textos de pesquisadores, documentário em vídeo, textos do autor etc.).

Operacionalmente a hipermídia tem por base um programa auto-executável e que é compatível com os sistemas operacionais Mac OS X e Windows, com preferência para o primeiro deles, e tendo como configuração mínima: processador 1.8 GHz; RAM 2 GB; monitor a 1024x768 *pixels* e milhões de cores; som estereofônico via fones de ouvido.

## 7. Referências

O projeto *LAPIS/X* é o tema do documentário de Duva, Luiz. (2000). *Carlos Fadon Vicente* [Vídeo]. São Paulo: Itaú Cultural, 18', som, cor. Foi realizado como parte do evento *Investigações: o trabalho do artista*. Itaú Cultural, São Paulo, 2000.

## 7.1 Exposições e eventos

*LAPIS/X* foi exibida no *Vidarte, Festival de Video y Artes Electrónicas*, Centro Nacional de las Artes, Cidade do México, 1999; *LAPIS/X* e *ad finem* foram apresentadas na mostra *Investigações: o trabalho do artista*, Itaú Cultural, São Paulo, 2000, no evento *Medi@terra 2000*, Fornos Center for Art and New Technologies, Atenas e na exposição *Território Expandido III*, Sesc Pompeia, São Paulo, 2001. *SC* foi apresentada no *REDesign*, Festival de Creación Audiovisual de Navarra, 1999 e se encontra, em sua versão inaugural, na *Galería Virtual* do Mecad, Media Centre d'Art i Disseny onde em 1999 foi originalmente lançada, <<http://www.mecad.org/fadon/index.htm>>, acesso em 16 agosto 2012.

*OPUS* foi apresentado no *ISEA97* (The Eighth International Symposium on Electronic Art), Chicago, 1997 e no simpósio *Invenção*, Itaú Cultural, São Paulo, 1999. Imagens extraídas do ensaio *CHO* estiveram na mostra *Ex-processu*, Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, Barcelona, 1998.

*Vectors* (1989–1990), obra indutora do projeto *OPUS*, constituiu-se num conjunto de imagens digitais elaboradas de modo interativo em tempo real, via computador e impressora em cores, diretamente sobre papel — mais precisamente em formulário contínuo. A interação, traduzida em marcas visuais tais como linhas, caracteres, alterações cromáticas, é desencadeada por eventos aleatórios decorrentes de falhas em equipamentos e programas. Incidental, esta interveniência por parte do *hardware* e *software*, mescla-se à elementos impressos, seja antes ou depois, por escolha e ação do autor. A imagem construída segundo este procedimento é única, contrariando-se a expectativa de previsibilidade e repetição, usualmente associada ao computador. Mais ainda, essa obra enfatiza a questão do computador na função de colaborador. Foi produzida no âmbito de um programa de estudos de mestrado na School of the Art Institute of Chicago, bolsa Capes, Ministério da Educação, Brasil. Apresentada primeiramente numa exposição individual homônima, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 1991, e posteriormente em mostras coletivas, entre elas, *II Studio Internacional de Tecnologias da Imagem*, Sesc e Unesp, São Paulo, 1992, *The Art Factor*, The Inter-Society for the Electronic Arts, Minneapolis, EUA, 1993, *Gamut*, Conference on Computers in Art & Design Education, Middlesbrough, Inglaterra, 1999.

## 7.2 Textos por pesquisadores

Em ordem cronológica, tem-se:

Fabris, Annateresa. (1986). A ausência presente. *Passagem* [Catálogo] (folha dobrada). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, e In *Fotografia e arredores*. (2009).. Florianópolis: Letras Contemporâneas, pp. 287-288.

Kossoy, Boris. (1986). A memória além do espelho. *Passagem* [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, folha dobrada.

Plaza, Julio. (1988). Fadon: uma poética digital. In *Alfa* [Catálogo]. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, pp. 2-4.

Fabris, Annateresa. (1991). A regra do acaso. *Vectors* [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, pp. 3-4.

Entler, Ronaldo. (2000). Acaso na construção da obra: Carlos Fadon Vicente. In *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, pp. 106-113.

Machado, Arlindo. (2001). Uma poética da desprogramação. In *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, pp. 94-103.

Cardoso, Daniel Ribeiro. (2003). *[arte / comunicação]: processos de criação com meios digitais*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, pp. 52-102, 113-128.

## 7.3 Textos pelo autor

Os artigos listados expõem mais amplamente alguns dos tópicos tratados neste texto.

Interações. (1996, fevereiro). *Item* (Rio de Janeiro), (3), pp. 26-28.

Imagem / interatividade e imprevisibilidade. (1996, outubro). *Nanico* (São Paulo), (14), pp. 11-13.

Conjunto Oito & Telage. (1997, janeiro). *Neo* (São Paulo), revista em CD, (12), snp.

Tele-presença-ausência. (1997, julho-dezembro). In *Trilhas* (Campinas), 1(6), pp. 47-55.

Evanescent realities: works and ideas on electronic art. (1997). *Leonardo* (MIT Press, Cambridge, EUA), (30)3, pp. 195-205.

Proyecto OPUS. (1999, setembro). *Mecad e-journal* (Barcelona), (2), snp <[www.mecad.org/e-journal](http://www.mecad.org/e-journal)>

SP/SP: a cidade e o tempo. (2001). *Galáxia* São Paulo), 1(2), pp. 229-234.

Sobre o projeto LAPIS/X. (2002). In: Barros, Anna; Santaella, Lucia (orgs.). *Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: Unimarco Editora, pp. 113-121.

Projeto OPUS: uma aproximação à inter-criação de imagens digitais (2006). In Fabris, Annateresa; Kern, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, pp. 354-366.

## 8. Créditos

### ***ad finem***

Criação e produção: Carlos Fadon Vicente, 1999–2000

Imagem: Carlos Fadon Vicente, 1996–1999

série *cho 314* (1999)

Som: Franz Liszt, música; intérprete, Arnaldo Cohen, piano; *Impromptu ('Nocturne')* (1872) [trecho]

© 1997 HNH International Ltd. (NAXOS CD 8.553.852)

Cortesia NAXOS

### ***LAPIS/X***

Criação e produção: Carlos Fadon Vicente, 1999–2000

Imagem: Carlos Fadon Vicente, 1986–1999

*Passagem* (1986), *Alfa* (1988), *Scherzo* (1989–1990), *Vestiges* (1993–1994), *Conjunto Oito* (1994), *EU* (1994), *CHO* (1996-1999), *lapx* (1999)

Som: Franz Liszt, música; intérprete, Arnaldo Cohen, piano; *Danse macabre* (1876) de *Danse macabre* por Saint-Saëns (1874), *Réminiscences des Huguenots*, *Grande fantaisie dramatique* (1842), *Unstern (Dark star): sinistre, disastro* (1880-1886), *Totentanz (Dance of death)*, "*Danse macabre*" (1860-1865) [trechos]

© 1997 HNH International Ltd. (NAXOS CD 8.553.852)

Cortesia NAXOS

### ***Lumina***

Criação e produção: Carlos Fadon Vicente © 2002–2009

Imagem: Carlos Fadon Vicente, 1999–2009

*lapx* (1999), *imagex* (2000-2009)

Som: Marisa Rezende, música; intérprete, Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo; *Contrastes* (2001), *Volante* (1990) [trechos]

© 2003 LAMI (LAMI CD 005)

Cortesia Marisa Rezende / LAMI (ECA-USP)

Som: Space Audio (<<http://www-pw.physics.uiowa.edu/space-audio/>>)

Cortesia NASA / The University of Iowa



## **SC**

Criação e produção: Carlos Fadon Vicente, 1999–2004

Imagem: Carlos Fadon Vicente, 1999

*lapx* (1999)

## ***Tharsis***

Criação e produção: Carlos Fadon Vicente, 2002–2009

Imagem: Carlos Fadon Vicente, 1999–2009

*lapx* (1999), *imagex* (2000–2009)

Som: Marisa Rezende, música; intérprete, Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo; *Cismas* (1999), *Contrastes* (2001), *Elos* (1995), *Mutações* (1991), *Ressonâncias* (1983), *Sintagma* (1988), *Variações* (1995), *Volante* (1990), *Vórtice* (1997) [trechos]

© 2003 LAMI (CD LAMI 005)

Cortesia Marisa Rezende / LAMI (ECA-USP)

Som: Space Audio (<<http://www-pw.physics.uiowa.edu/space-audio/>>) [trechos]

Cortesia NASA / The University of Iowa

(\*) Publicação original:

LAPIS/X REDUX: atualização e expansão de um projeto de arte eletrônica. (2009).

*Cibercultura* (São Paulo, Itaú Cultural), revista eletrônica, snp.

LAPIS/X REDUX: atualização e expansão de um projeto de arte eletrônica. (2010). (São Paulo, Centro Internacional de Estudos Peirceanos), ano XIII, (13), pp. 227-235.

## **Dolores: concepção, realização, difusão (\*)**

Carlos Fadon Vicente (2009)

### **1. Natureza**

*Dolores: em cartaz, a figura e o papel do feminino* é uma obra audiovisual eletrônica construída em hipermídia — a um tempo, processo de formulação e reflexão — com características imersivas, propicia ao interator múltiplos e imaginários percursos.

Seu substrato é fotográfico, derivado em grande parte de inúmeras incursões, predominantemente por entre a paisagem e a gráfica urbana de São Paulo, centrado em particular na observação e no registro da presença do feminino nos cartazes de rua cuja linhagem é marcadamente fotográfica, qual seja o ensaio *Outdoor Mulher*. O elenco de representações, entretanto, abriga em contraponto outras imagens do feminino, tais como retratos, objetos e situações conexas, as quais podem ser tanto cenas isoladas como vindas de outros ensaios.

Definidos logo de início, título e subtítulo pelo duplo sentido reforçam a poética da obra. O primeiro, nome feminino em português e espanhol, porta uma raiz mística e alude ainda a um percurso, a *via-crucis*. O segundo, por sua vez, se vale de um jogo de palavras para anunciar a sua veia teatral.

### **2. Foco**

*Dolores* aborda a figura feminina, considerando a dimensão estética, portanto ideológica, implícita em sua utilização. A temática das imagens transcende a questão da moda em seu sentido estrito, engolfando a condição feminina: a figura e o papel da mulher — por ser e estar em cartaz — disposta como cenário, encenação e personagem conforme o figurino publicitário e suas tinturas de história da arte. As imagens são balizadas por uma ambivalente condição de sua gênese fotográfica: ser documento e ficção, tal como ela é elaborada frente à realidade.

Essa aproximação se faz segundo um arranjo interativo — um conjunto de estruturas audiovisuais — lastreada na inter-relação imagem e som. A montagem das estruturas ("narrativas") destaca a conjunção e a variação de elementos simbólicos. O desenho da hipermídia oferece múltiplos percursos cujo acesso articula livre escolha e procedimento randômico, remetendo de certo modo aos encontros e desencontros da vida contemporânea, o qual espelha o método bifronte, sistemático e errático, de conduzir a fotografia de rua.

### 3. Concepção da hipermídia

A decisão de conceber *Dolores* como hipermídia envolveu os seguintes fatores:

- a transposição da questão dialógica cultivada em obras em telecomunicações e hipermídia, por exemplo, *Natureza Morta – ao Vivo* (1988), *Telage* (1994) e *Conjunto Oito* (1994), projeto *LAPIS/X* (1999–) respectivamente;
- a absorção da herança imersiva contida na exposição *Outdoor Mulher* (1982), a qual se descreve adiante, não se constituindo porém em sua re-criação.

A economia de meios é o princípio geral que rege a hipermídia. O propósito de oferecer ao interator múltiplos percursos foi atendido através de arquitetura radial-linear composta de estruturas audiovisuais concisas, com um nível mínimo de interação, e sujeita à polaridade certeza/incerteza. Figurativamente, uma *terra incognita* cuja descoberta implica em insondáveis travessias. Essa formulação compreendeu ainda a pré-seleção hierarquizada de fotografias e músicas.

### 4. Construção da hipermídia

A etapa de negociação e licenciamento de músicas de autoria de Andre Marquetti e Ricardo Dal Farra marca o começo da construção da hipermídia.

A montagem de estruturas audiovisuais inicia-se com duas operações preliminares, a edição de imagens e de som. A primeira converge para séries de imagens articulando elementos do visível e do não-visível fotográfico, ou seja, considerando componentes iconográficos e iconológicos, sem obedecer no entanto a um critério único e uniforme, por exemplo, cronológico, geográfico ou temático por ventura residente nas tomadas fotográficas. A segunda operação, edição de som, leva ao seu fracionamento em trechos nos quais se procura manter intactas as "frases musicais".

A montagem é em si um procedimento dinâmico, um ajuste iterativo de duas vias: imagem-som e som-imagem, servindo-se de um repertório cultural de "narrativas" espaciais e/ou temporais em fotografia, cinema, teatro, dança, música etc. O ponto de partida é a atribuição das músicas, tidas como co-determinantes das estruturas audiovisuais, às séries de imagens. A montagem dá ênfase às inter-relações simbólicas, buscando gerar estruturas audiovisuais compactas, sem previsão de pausa, avanço ou retorno em seu andamento, tendo a duração média de 1 minuto e cerca de 10 a 20 imagens cada.

Marcado pela variedade, o leque dessas estruturas audiovisuais conforma-se à arquitetura radial-linear da hipermídia, a qual é, em paralelo, completada pelo plano de interação incluindo o desenho de suas interfaces.

A interatividade em *Dolores* detém o mandato minimalista e funda-se na expectativa que cada pessoa se guie pela experiência, através da intuição e descoberta. Assim inexistem, por hipótese, instruções para navegação. O cursor do *mouse* permanece oculto quando não há ação prevista; as áreas nas quais a interação é facultada são assinaladas por uma mudança em sua forma.

A atuação na hipermídia remete a percursos imaginários — estruturas audiovisuais — associados à sete mosaicos distintos, cada um deles composto por sete imagens entrelaçadas, à semelhança de uma mandala ou uma roda da fortuna. Cada uma dessas sete imagens pode ser considerada um portal de acesso àquelas estruturas. Na primeira versão da hipermídia tais estruturas eram conectadas às sete letras que formam o título da obra.

A imprevisibilidade todavia ronda toda e qualquer escolha, regulada por um procedimento aleatório, transparente ao interator, o qual determina tanto o mosaico que surgirá como qual estrutura se desencadeará ao selecionar uma de suas sete imagens.

Como complemento, uma seção de informações abriga um breve texto descritivo e os créditos da obra.

#### 4.1 Créditos

##### a) criação e produção

© 2003–2009 Carlos Fadon Vicente

##### b) imagens

© 1976–2008 Carlos Fadon Vicente

##### c) músicas

© Andre Marquetti

- *And my Love is Like a Red Rose* (1995)

- *Piano Work n. 1* (2004)

- *Septet* (1995)

- *Serenade for Clarinet Solo* (1993)

- *Suite* (2005)

© Ricardo Dal Farra

- *Due Giorni Dopo* (1988)

- *Words through the Worlds* (1997)

##### d) programa

© 1994–2008 Adobe Director

## 5. Formato de distribuição

O formato de distribuição escolhido, hipermídia em disco (CD-ROM), editado como múltiplo assegura portabilidade e mobilidade. Nesse aspecto alinha-se às iniciativas anteriores, a exemplo de *Conjunto Oito* e *LAPIS/X*.

Essa solução, *offline*, se deve essencialmente ao porte dos arquivos, totalizando perto de 700 MB. Entretanto não se exclui uma eventual versão *online*, a qual implicaria numa recriação da obra, destinada à distribuição em modo contínuo ou apreciação em aparelhos multimídia / multifuncionais portáteis.

Em *Dolores*, por força da mescla de procedimentos determinísticos e aleatórios em sua formulação, a posse dos arquivos da hipermídia não assegura o domínio sobre a obra, por natureza incerta e cuja totalidade escapa.

Em sua última versão a obra compreende 32 estruturas audiovisuais e totaliza cerca de 360 imagens em cores e em preto e branco. A hipermídia tem por base um programa autossuficiente (projeto Adobe Director) e compatível com dois sistemas operacionais, Mac OS X e Windows, com preferência para o primeiro deles. A configuração mínima para o computador é a seguinte: processador 1.8 GHz e 1 GB de RAM; monitor a 1024x768 pixels e milhões de cores; som estereofônico via fones de ouvido.

A obra foi concebida em 2003 e a produção da hipermídia se estendeu de 2004 até 2009. Foram feitas cinco edições de autor, a seguir caracterizadas, as quais foram distribuídas, seletiva e gratuitamente, somando aproximadamente 260 exemplares.

Primeira edição (v.0, São Paulo, agosto 2006):

- desenvolvimento em 2004–2006;
- 25 estruturas audiovisuais, aproximadamente 250 imagens;
- compatível Mac OS 9, Windows (gerada com Director 6.5).

Segunda edição (v.1, São Paulo, maio 2008):

- desenvolvimento em 2007–2008;
- 31 estruturas audiovisuais, aproximadamente 340 imagens;
- compatível Mac OS 9, Windows (gerada com Director 6.5).

Terceira edição (v.2, São Paulo, junho 2008):

- desenvolvimento em 2008;
- 31 estruturas audiovisuais, aproximadamente 340 imagens;
- compatível Mac OS X, Mac OS 9, Windows (gerada com Director 10).

Quarta edição (v.3, São Paulo, abril 2009):

- desenvolvimento em 2009;

- 32 estruturas audiovisuais, aproximadamente 360 imagens;
- compatível Mac OS X, Mac OS 9, Windows (gerada com Director 10).

Quinta edição (v.4, São Paulo, janeiro 2014):

- desenvolvimento em 2009;
- 32 estruturas audiovisuais, aproximadamente 360 imagens;
- compatível Mac OS X, Windows (gerada com Director 11).

## 6. Sobre *Outdoor Mulher*

Desenvolvido ao longo de 1979–2008, a temática central deste ensaio é o cartaz de rua — o feminino modelado — ressignificado pela fotografia. Foi um determinante importante o fato da retórica e realização do *outdoor*, como é chamado no jargão publicitário, ser de extração fotográfica. Assim sendo, *Outdoor Mulher* põe em jogo a representação da representação.

As imagens do ensaio *Outdoor Mulher* são em cores e foram feitas quase que totalmente no formato 35 mm, a maioria em filme diapositivo, e adicionalmente produzidas em meio eletrônico, via fotografia digital.

Em sua motivação contribuíram notadamente:

- a observação da escala gigante da mulher nos cartazes, dominante inverte paradoxalmente a situação de ser usada — do ingênuo ao sensual, do erótico ao bizarro;
- o interesse pela paisagem gráfica, expressa particularmente pelos cartazes de rua, e o modo como eles se plasmam às arestas da paisagem conflagrada da cidade.

Em sua concepção foram estabelecidas as seguintes diretrizes metodológicas:

- a) buscar o fragmento e o recorte de seus componentes visuais e verbais segundo a lógica da desconstrução, a contrapelo de terem sido supostamente pensados para serem apreendidos por inteiro, captados num relance;
- b) considerar as características materiais do cartaz — um mosaico de folhas de papel justapostas — visando, por exemplo, alinhamento, sobreposição, variação de cor, ondulação, desgaste, rasgo, marca de cola;
- c) explorar a escala e a inserção do cartaz na dinâmica da paisagem urbana, mirando a inter-relação com suas múltiplas faces (edificações, mobiliário citadino, passantes, veículos etc.), não raro a contiguidade com outros cartazes;
- d) edição de imagens na câmera através da construção de sequências de fotogramas (preservadas como tiras de filme) — em contraposição à edição *a posteriori* das imagens — procedimento herdado diretamente de *zzzt!* (1978), obra apresentada na *1ª Trienal de Fotografia*. (1980). Museu de Arte Moderna, São Paulo.

Este ensaio deu origem à exposição *Outdoor Mulher*, realizada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, de 11 a 30 de maio de 1982, sob a forma de um ambiente com traços imersivos: sala semicircular reunindo um conjunto de ampliações fotográficas (19 tiras de filme 35 mm, traçando uma linha / película imaginária) e um audiovisual convencional em retroprojeção (sequência contínua de 80 imagens, dois projetores de *slides* sincronizados com uma trilha sonora; ciclo de 8 minutos, desenho sonoro de Eduardo Castanho). Posteriormente as ampliações foram expostas na Itaú Galeria, Brasília, de 3 a 15 de agosto de 1983 como parte da II Semana Nacional de Fotografia, Funarte.

O audiovisual foi apresentado isoladamente em: *6ª Mostra de Audiovisuais*, Galeria de Fotografia da Funarte, Rio de Janeiro, 7 de março de 1983; *Re-ver São Paulo*, Centro Cultural São Paulo, em 27 de janeiro de 1984; *Audiovisual*, Centro Cultural São Paulo, em 28 maio de 1985. Uma cópia do audiovisual foi adquirida pela Funarte em 30 de novembro de 1983.

Involuntariamente *Outdoor Mulher* ganhou um valor adicional, tornando-se documento de época, devido à chamada "lei cidade limpa" (lei municipal nº 14.223 de 26 de setembro de 2006) a qual limitou a publicidade externa na cidade de São Paulo e praticamente eliminou tais cartazes.

## 7. Formas de apresentação

Por concepção, a apresentação de *Dolores* é necessariamente imersiva, envolvendo a preparação de um ambiente adequado à instalação audiovisual, segundo duas vertentes de participação oferecidas ao público.

A forma preferencial é a apreciação individual da hipermídia. Pressupondo algum grau de entrega do interator, é requerido um espaço semi-aberto silencioso e mantido em penumbra, dotado de poltrona, mesa, iluminação indireta, computador / monitor e fones de ouvido. Cenográfico, este arranjo busca valorizar a experiência sensorial e atenuar a presença do equipamento e suas interfaces usuais, nesse sentido fica excluído a adoção de um "quiosque multimídia". Segue-se planta esquemática com especificações básicas.

A segunda forma, destinada à apreciação individual não-participativa e de acesso coletivo, necessita um ambiente isolado assemelhado a uma sala de estar, tipicamente mobiliada com móveis estofados, iluminação indireta, etc. O material de apresentação decorre do encadeamento em sequência contínua (*loop*) de uma seleção de estruturas audiovisuais componentes da hipermídia, mantendo-se a resolução em 1024x768 pixels.



São possíveis diferentes configurações em função dos recursos disponíveis: um, três ou sete projetores; alternativamente, monitores de grande porte. Segue-se planta esquemática, para um projetor, com especificações básicas.

## 8. Difusão

A fundamentação de *Dolores*, incluindo exemplificação, foi mostrada na 8ª Jornada do Centro de Estudos Peirceanos (Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) em 28 de novembro de 2005 e posteriormente na sessão *Artista e sua Obra*, XX Semana de Arte do Ateliê Livre, Secretaria Municipal de Cultura, Porto Alegre, em 12 de julho de 2006.

Formalmente, a primeira apresentação pública aconteceu no XII GranCanaria MediaFest ("La razón caprichosa en el siglo XXI - los avatares de la sociedad posindustrial y mediática") de 31 de outubro a 4 de novembro de 2006, sob a forma de instalação audiovisual não interativa, solução igualmente adotada na VI Bienal del SI Art, La Paz, Bolívia, de 15 de outubro a 14 de novembro de 2009. Foi apresentado sob a forma de hipermídia na IV Muestra Monográfica de Media Art, VII Festival Internacional de la Imagen, Universidad de Caldas, Colômbia, de 15 a 19 de abril de 2008 e na IV Muestra Monográfica de Media Art, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colômbia, de 22 de abril a 5 de maio de 2008.

Uma análise crítica de *Dolores* se encontra em Feitosa, Maria Luiza de Souza. (2006). *Dolores: caprichos contemporâneos. Espejos hipermediáticos*. In Giannetti, Claudia (ed.) *La razón caprichosa en el siglo XXI: los avatares de la sociedad posindustrial y mediática*. Las Palmas de Gran Canaria: Gran Canaria Espacio Digital, pp. 146-160.

A concepção, desenvolvimento e apresentação de *Dolores* e *Outdoor Mulher* foram debatidas numa série entrevistas concedidas à Rosane de Andrade (Mestre em Ciências Sociais/Antropologia, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo) tendo em vista sua pesquisa para o doutorado (Université Paris 8 - Vincennes, AICA - Arts des images et art contemporain): *Construction et déconstruction du regard (photographique) sur les corps "exotiques" et brésiliens du XIX siècle à nos jours*, as quais tiveram lugar em São Paulo em 18 de janeiro de 2008, 31 de julho, 24 de setembro e 26 de outubro de 2009.

(\*) Publicação original: *Dolores: concepção, realização, difusão*. (2010, agosto). *Stodium* (Campinas), revista eletrônica, (31), snp. <[www.stodium.iar.unicamp.br/31/1.html](http://www.stodium.iar.unicamp.br/31/1.html)>

## **Duetos: em papel, a imagem da cidade (\*)**

Carlos Fadon Vicente (2008)

Iniciado em 2005, *Duetos* é um ensaio fotográfico versando simultaneamente sobre a paisagem urbana contemporânea e a natureza da representação fotográfica. Mediando entre o crítico e satírico, conjuga cenários urbanos selecionados e encenações fundadas na propaganda de empreendimentos imobiliários.

A representação fotográfica, por construção, é elaborada a partir da realidade e detém uma dupla e ambivalente condição, ser documento (sobre a realidade, mas não seu equivalente ou substituto) e peça de ficção (por expressar uma particular escolha, a expressão / visão do autor), constituindo-se na denominada segunda realidade [Kossoy, Boris. (2001). *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial].

A escolha da paisagem urbana, palco da tomada fotográfica, se pauta tanto pela potencial de gerar uma imagem *per se* como pela possibilidade de diálogo com a encenação pretendida.

A encenação usualmente se vale de um personagem, mantendo-se por definição o anonimato da pessoa que o interpreta, e é composta de modo que sua performance tenha uma chave pararealista.

A mensagem publicitária, notadamente aquela presente em periódicos (jornais e revistas), se caracteriza pelo emprego de imagens regidas pelo realismo fotográfico e associadas a frases de efeito. Trata-se de um fato observável especialmente nas sociedades que abrigam uma fase de intensa expansão imobiliária, tal como se verifica hoje em algumas cidades de diferentes países.

Mais ainda, para fortalecer sua mensagem, a propaganda imobiliária faz largo uso de desenhos e fotografias nos quais é freqüente o recurso a manipulação e montagem segundo o credo realista, buscando de um lado a projetar uma credibilidade e de outro estabelecer uma idealização, esforço esse via de regra replicado no texto que a compõe — filtrando e destacando neste processo determinados valores culturais. O estatuto de ilustração de destas imagens é revelada por pequenas legendas e quase tautológicas tais como foto do local, foto ilustrativa, foto meramente ilustrativa (aliás, ela o é sempre), ilustração artística, concepção artística etc.

Concebido como um ensaio fotográfico, suas imagens são feitas em São Paulo utilizando em filme preto e branco (formato 120/6x6 cm), via de regra em pares: paisagem urbana, paisagem urbana mais encenação, para eventual fim comparativo ou narrativo. As formas de apresentação cogitadas para o trabalho podem ser tanto tangíveis (por exemplo,

livro, mostra de imagens sobre papel) como não tangíveis (por exemplo, projeção eletrônica, instalação hipermídia), sendo que estas últimas se conformam a outras iniciativas de pesquisa e criação, tais como o projeto *LAPIS/X* e o ensaio *Dolores*.

*Duetos* prospera num território luminoso mas ao mesmo tempo nebuloso, mescla de materialidade, "terra construída", e fantasia, "terra prometida". Por fim, o jogo de contrastes articulado por estas duas representações, derivadas da paisagem urbana e encenação, deu origem ao título do ensaio.

Há uma ligação conceitual com outras obras fotográficas, por exemplo, *TVe*, *Medium* e *Dolores*, no sentido de abordar e incorporar a imagem concernente à realidade gerada por outros meios, respectivamente, televisão e cartazes de rua.

(\*) Publicação original: *Duetos: em papel, a imagem da cidade*. (2008). *Caderno* (São Paulo, Centro Internacional de Estudos Peirceanos), ano XI, (11), pp. 269-274.

## **Dolores: em cartaz, a figura e o papel do feminino (\*)**

Carlos Fadon Vicente (2005)

Fruto de inúmeras incursões, predominantemente por entre a paisagem e a gráfica urbana de São Paulo, centradas em particular na observação e no registro fotográfico da presença feminina nos cartazes de rua, *Dolores* é em si uma obra audiovisual e construída em hipermídia — a um tempo, processo de formulação e reflexão.

Aborda a figura feminina, considerando a dimensão estética, portanto ideológica, implícita em sua utilização. Essa aproximação se faz segundo uma estrutura interativa — um conjunto de "narrativas" audiovisuais — lastreada na inter-relação imagem e som. A edição destaca a conjunção e a variação de elementos simbólicos, não seguindo necessariamente um critério cronológico, geográfico ou temático. Seu desenho oferece múltiplos percursos, combinando rotas predeterminadas e acesso randômico, remetendo de certo modo aos encontros e desencontros da vida contemporânea.

A temática das imagens transcende a questão da moda em seu sentido estrito, engolfando a condição feminina: a figura e o papel da mulher — por ser e estar em cartaz — cenário, encenação e personagem. As imagens são balizadas por uma ambivalente condição da fotografia: ser documento e ficção, tal como ela é elaborada frente à realidade.

O foco principal é o cartaz de rua, todavia revisitado pela fotografia. Foram buscados o fragmento e o recorte de imagem / texto; exploradas a escala, a inserção e a relação com a trama da cidade. Denominado *outdoor*, pode ser compreendido como um mosaico de folhas de papel; foram visadas algumas de suas características materiais, por exemplo, alinhamento, variação de cor, ondulação, rasgo, marca de cola, etc. Entretanto, o elenco de representações fotográficas abriga ainda outras imagens do feminino, tais como retratos, objetos e situações conexas.

*Dolores* tem como antecedente o ensaio *Outdoor Mulher*, apresentado inicialmente no Museu da Imagem e do Som, São Paulo, em 1982 e compondo um ambiente com traços imersivos: uma sala semicircular reunindo um conjunto de ampliações fotográficas (tiras de filme 35mm, traçando uma linha / película imaginária) e um audiovisual convencional (sequência contínua de imagens, dois projetores de *slides* sincronizados com trilha sonora).

## Créditos

– criação e produção:

© 2003–2009 Carlos Fadon Vicente

– imagens:

© 1976–2008 Carlos Fadon Vicente

– músicas:

© Andre Marquetti

*And my Love is Like a Red Rose* (1995)

*Piano Work n. 1* (2004)

*Septet* (1995)

*Serenade for Clarinet Solo* (1993)

*Suite* (2005)

© Ricardo Dal Farra

*Due Giorni Dopo* (1988)

*Words through the Worlds* (1997)

(\*) Publicação original: Dolores: em cartaz, a figura e o papel do feminino. (2005). *Caderno* (São Paulo, Centro de Estudos Peirceanos), ano VIII, (8), pp. 138-139.

## Sobre o projeto LAPIS/X (\*)

Carlos Fadon Vicente (2012)

O que nós vemos das coisas são as coisas  
 Por que veríamos nós uma coisa se houvesse outra?  
 Por que é que ver e ouvir seria iludir-nos  
 Se ver e ouvir são ver e ouvir?  
 Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, poema XXIV.

### 1. Concepção

*LAPIS/X* é um projeto em arte eletrônica que aborda inter-relações entre imagens, diálogos entre memórias e representações, no quadro de uma colaboração homem-máquina. Desenvolve-se segundo dois eixos, a elaboração de conjuntos abertos [1] de imagens digitais sob o binômio causalidade-acausalidade e a construção de estruturas audiovisuais interativas engendradas por essas imagens. Em cada um desses eixos, e entre eles, estabelece-se uma articulação entre processo e experimento, conduzindo a uma indagação sobre a interconexão entre imagens digitais e imagens-conceitos mentais — donde o subtítulo que acompanha o projeto. Trata-se de um projeto de cunho pessoal e uma pesquisa artística sem finalidade comercial.

A maneira concebida para levar tais diálogos ao público se dá através de uma estrutura em hipermídia permeada por recursos de multimídia, como uma rememoração do fluir do projeto, conformados segundo estes sejam *off line* ou *on line*. Essa rememoração seguramente não pode reproduzir nem equivaler ao projeto em si, entretanto no plano do *iterator* [2] ela se transfigura em um outro processo e experimento ao evocar outras imagens e sons, "*as suas próprias memórias e representações*".

*LAPIS/X* foi realizado inicialmente no centro de estudos CAiiA-STAR (Reino Unido) [3] durante a primeira metade de 1999 com uma *Virtuose Bolsa Cultura*, Secretaria de Apoio à Cultura do Ministério da Cultura do Brasil, obtida em 1998. Desde então, este projeto vem tendo seguimento de forma independente em São Paulo, sob a forma de uma investigação conceitual e estética em aberto. Alguns desdobramentos se encontram esquematizados ou em desenvolvimento, entre eles, *Lumina* e *Tharsis*.

### 2. Origem

Muito embora a gênese de um trabalho artístico seja em si inexplicável, para fins de registro histórico cabem algumas palavras sobre a origem de *LAPIS/X*. Ainda em São Paulo, tendo em vista a pesquisa proporcionada pela bolsa *Virtuose*, foram delineados alguns cursos de ação, isto é, formas embrionárias de projetos, em particular no terreno da interação homem-máquina.

A decisão por este projeto foi em larga medida intuitiva, catalisada principalmente pelo deslocamento de referências culturais e marginalmente pelo confronto com as condições concretas de desenvolvimento. A base de pesquisa é o tecido das obras anteriores, as quais têm como denominador comum a conjunção experimentação e expressão [4]. *LAPIS/X* estabelece-se como uma ampla *rede de associações*, seja na elaboração das estruturas no quadro de uma colaboração homem-máquina, seja na rememoração / contemplação de seu fluxo.

A elaboração das imagens eletrônicas opera sob o binômio causalidade-acausalidade, valendo-se dos conhecimentos e recursos acumulados no projeto *OPUS*, e que por sua importância metodológica é feita uma breve descrição em apêndice. A concepção de *LAPIS/X* parte da interconexão entre pensamento e inter-relação visuais, e a elaboração de estruturas em hipermídia integra as formulações de MORPH-EUS (1995) e a experiência trazida pelo *Conjunto Oito* (1994). [5]

Em *LAPIS/X* a função estética do som é conceitual e estrutural, não sendo portanto uma trilha acessória ou ilustrativa, mas sim co-determinante das estruturas audiovisuais. O desenho e construção do áudio — no caso, a escolha e edição de trechos de músicas — se faz com a iteração [6] imagem-som / som-imagem.

### 3. Obras iniciais

As duas obras iniciais, *LAPIS/X* e *ad finem*, são advindas da mesma matriz conceitual e operacional, porém complementares em termos de sua formulação. Em ambas se pretende e se espera que a atitude do interator seja de *contemplação*, "ver ou admirar com o pensamento; meditar, refletir". Foram produzidas em 1999, iniciadas no exterior e em seguida completadas no Brasil, em 2000 foram retrabalhadas com o apoio do Instituto Itaú Cultural. [7]

*LAPIS/X* foi apresentado no festival *Vidarte, Festival de Video y Artes Electrónicas*, Centro Nacional de las Artes, Cidade do México, 1999; na mostra *Investigações: o trabalho do artista*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2000; no evento *Medi@terra 2000*, Fornos Center for Art and New Technologies, Atenas e na exposição *Território Expandido III*, SESC Pompéia, São Paulo, 2001.

#### 3.1 Desenho de *LAPIS/X* e *ad finem*

*LAPIS/X* tem um arranjo circular sugerindo múltiplos percursos, como já foi observado, em que o interator pode atuar como sujeito ativo ou reflexivo. Alguns percursos podem não se repetir sistematicamente, dada a base determinística-aleatória em que foi desenhada e

articulada a sua estrutura. Merece destaque seu prelúdio que, tal como na ópera, prepara a passagem do mundo exterior para o mundo interior.

Em sua gênese *LAPIS/X* deu ensejo a três campos temáticos interdependentes, denominados *FACES*, (*MORPH-EUS*) e *SCRIPTA*, tal que as estruturas audiovisuais gravitam em torno e entre esses campos. Esse arranjo pode ser assimilado a um sistema solar com três estrelas, em que aos planetas, satélites e cometas corresponderiam os diferentes encadeamentos de imagem-som — metaforicamente, uma cosmogonia.

O modelo de *LAPIS/X* é circular-orbital, assim em princípio todo e qualquer percurso terminaria no ponto de partida. Cada percurso lançado está dotado de uma dinâmica própria, operando sobre uma malha pré-determinada de percursos possíveis e dotada de um grau de imprevisibilidade. Todavia, seu desenrolar é em parte determinado pelo interator, conforme suas ações e em consequência, traçar distintos percursos — sublinhando assim ser um processo e experimento individual.

Em *ad finem*, a sequência das imagens remete à sua origem, desde o "original" eletrônico até o conjunto de imagens geradas interativamente, porém organizadas em ordem inversa — operando sobre a metáfora da flecha do tempo — contradizendo nessa acepção o seu próprio título. Como contraponto a *LAPIS/X* em termos de estrutura, *ad finem* segue o modelo de estrutura nomeado como linear-paralelo, já anteriormente mencionado, solicitando ao interator atuar como sujeito reflexivo.

### 3.2 Som em *LAPIS/X* e *ad finem*

Foram estabelecidas como diretrizes gerais para o som: ser uma estrutura *per si*, consignar uma diretiva, formar um contraponto ou complemento da estrutura articulada pelas imagens. A hipótese de se ter uma música especialmente composta foi afastada por impossibilidade técnica e econômica, partindo-se então para a possibilidade de operar com composições pré-existentes. Foi dada de imediato preferência a uma gravação com músicas de Franz Liszt, interpretadas pelo pianista Arnaldo Cohen para o selo NAXOS, ouvida durante algumas das sessões de trabalho no CAiiA-STAR. Foi escolhida em definitivo por se coadunar com a concepção do projeto, *diálogos entre memórias e representações*, e atender às diretrizes mencionadas, pela diacronia entre som e imagem, e pela natureza romântica — não estando ausente aqui a sincronicidade [8]. Na sequência, foi negociado com êxito o licenciamento de alguns trechos junto a HNH International Ltd. na categoria "uso educacional", excluindo-se com isso qualquer aplicação comercial. Posto isso, seguiram-se então as tarefas de edição, testes e reedição das sequências de imagem-som.



### 3.3 Interação em *LAPIS/X* e *ad finem*

Obras essencialmente imagéticas, "som" e "imagem" são imagem, praticamente inexistem instruções para conduzir a interação, em que as referências visuais / audiovisuais para os possíveis percursos tendem a ser intuitivas. As áreas de interação na tela podem ser percebidas, em geral, pela mudança na figura do cursor, podendo ocorrer tanto na "imagem" como no "fundo", pois a rigor a imagem é a tela inteira. Em algumas situações o cursor simplesmente não está visível, sugerindo assim a inexistência de áreas de interação.

### 3.4 Apresentação de *LAPIS/X* e *ad finem*

Em razão da particular natureza interativa de *LAPIS/X*, fundada numa experiência individual e introspectiva, a apresentação de *LAPIS/X* e *ad finem* requer privacidade. Assim sendo, o ambiente deve assegurar um certo isolamento, ser silencioso, confortável e ter iluminação reduzida, favorecendo com isso a apreciação de imagem e som, destacando a ênfase na percepção e reflexão. Tecnicamente, utiliza-se a forma hipermídia *offline*, via CD, na plataforma Macintosh [9].

## 4. Desdobramentos

Dentre os desdobramentos de *LAPIS/X*, inclui-se a transposição de suas formulações para o ambiente interativo *online*. Os estudos iniciaram-se com o desenvolvimento de peças para a Internet, SC foi a primeira delas [10].

Realizada em São Paulo em 1999, constitui-se em uma obra sobre a escritura, evocada pela imagem-memória da máquina de escrever, na qual letras e números são abordados como elementos gráficos, signos visuais despidos dos sentidos léxico e semântico. Esta "anti-máquina-de-escrever" pode ser acionada através do teclado e do *mouse*, produzindo caracteres alfanuméricos numa pequena tela. Sons de curtíssima duração, lembrando ruídos mecânicos, pontuam certos momentos.

SC encontra-se na Galeria Virtual do MECAD, Media Centre d'Art i Disseny, Barcelona ([www.mecad.org](http://www.mecad.org)), tendo sido selecionada para o REDesign, Festival de Creación Audiovisual de Navarra de 1999, Espanha.

O título refere-se, em parte, a SCRIPTA, segmento de *LAPIS/X* em que foram buscadas imagens para sua confecção; em parte, a marca da máquina utilizada nas imagens, uma Smith-Corona dos anos 1940-50, aliás a mesma empregada em *Urbi et Arti* (in CD-ROM *Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos*).

Há nesta obra uma imagem-chave, a figura de uma máquina de escrever acompanhada da frase "*ça n'est pas une machine à écrire*". O interator pode vir a encontrá-la no fluxo de interação — como uma aparição — regido que é por uma trama aleatória-determinística.

apêndice

### **Projeto OPUS: uma aproximação à inter-criação de imagens digitais**

*OPUS* (1996–1997) trata da geração interativa de imagens infográficas, genericamente chamadas digitais, sob o binômio causalidade-acausalidade. Concebido em 1990 na esteira de *Vectors*, busca em essência um enlace de capacidades intuitivas e lógicas do homem ("autor") com algoritmos lógicos do computador ("coautor"). Nesse quadro, a tecnologia migra da intermediação para a inter-criação, configurando um deslocamento do homem como centro e medida da criação.

O projeto compreende também o desenvolvimento de programas, a compra de equipamentos e programas, com a participação de Carlos Freitas como especialista em informática aplicada à imagem. Sua consecução foi possível graças a uma *Bolsa Vitae de Artes* obtida em 1996, a Vitae é uma instituição privada brasileira dedicada ao apoio à cultura, educação e promoção social. O núcleo do projeto foi desenvolvido no período 1996–1997, entretanto ele segue em aberto na medida que vem emergindo ideias para sua revisão e expansão.

A polaridade certeza-incerteza funda-se na construção de uma aleatoriedade, modelada e induzida. Tem-se aqui um aparente paradoxo, recorrer-se a um arranjo lógico para escapar a uma lógica, ou seja, desenhar um sistema para desmontar uma característica marcante propagada pelo senso comum ao computador: a sua precisão, alçada a condição de uma quase-infalibilidade.

O eixo da parceria situa-se na elaboração conjunta de imagens no *continuum* criação-produção, conformando um processo, e assinalando simbolicamente um entrelaçamento das memórias do homem e da máquina. Essa colaboração é instrumentada pela transformação da imagem em tempo real, articulada através de programas modulares feitos para esse fim, no presente estágio voltados para a imagem *raster* bidimensional fixa, para a plataforma Apple Power Macintosh através de *plug-ins* para o programa Adobe Photoshop.

Uma síntese dessas inter-relações reside nas imagens produzidas e reunidas no ensaio *CHO* (1996–1999). Visto como um complexo sistema de elaborar imagens, *OPUS* aponta para um particular formato: arte como processo e processo como arte. Nesse contexto, tais imagens não se constituem num resultado, mas parte do processo.

*Vectors* (1989–1990) constitui-se numa série de imagens digitais elaboradas de modo interativo diretamente sobre papel, com a interveniência de processos aleatórios, em que o computador assume a posição de colaborador. Tais processos decorrem de falhas em equipamentos e/ou programas. Em consequência, as imagens assim produzidas são únicas, contrariando-se então a expectativa de previsibilidade e de repetição usualmente associada ao computador. O trabalho posiciona a impressora como interface de criação-produção e menos como um dispositivo de cópia. Foi produzido no âmbito de um programa de estudos de mestrado na *The School of the Art Institute of Chicago* (bolsa MEC/Capes) e exibido ao público primeiramente na mostra *Vectors*, Museu de Arte de São Paulo, 1991.

[1] Uma noção emprestada da matemática, trata-se de um domínio onde se permite, a qualquer tempo, encadear micro-temas, acrescentar ou subtrair imagens, mantendo-se a sua unidade conceitual.

[2] Termo equivalente ao conceito de *interactor*, este é utilizado por Claudia Giannetti em sua tese *Estéticas del arte electrónico* (Barcelona, 2000), na qual se refere ao texto *Electronic purgatory*, editado no catálogo do *Ars Electronica 92, Endo & Nano* (Linz, 1992), mais claro e preciso do que, por exemplo, "espectador-navegante".

[3] CAiiA-STAR é uma base integrada de pesquisa em nível de doutorado composta respectivamente pelo Centre for Advanced Inquiry in the Interactive Arts, University of Wales College, Newport e pelo Science, Technology and Art Research Centre, School of Computing, University of Plymouth, dirigida pelo Prof. Roy Ascott.

[4] Seguem-se algumas referências visando situar o contexto do projeto *LAPIS/X*:

– textos sobre autor / obra:

Cardoso, Daniel Ribeiro. *[arte / comunicação]: processos de criação com meios digitais*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

Entler, Ronaldo. Acaso na construção da obra: Carlos Fadon Vicente. In: *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo  
Fabris, Annateresa. A regra do acaso. *Vectors* [Catálogo]. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 1991.

Machado, Arlindo. Uma poética da desprogramação. In: *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

Schultz, Margarita (org.). *El Gólem informático: notas sobre estética de la tecno arte* (CD-ROM). Santiago: Universidad de Chile, 2000.

– textos pelo autor:

Interações. *Item* (Rio de Janeiro), nº 3 fevereiro 1996.

Imagem / interatividade e imprevisibilidade. *Nanico* (São Paulo), nº 14, outubro 1996.

Conjunto Oito & Telage '94. *Neo* (São Paulo), revista em CD, nº 12, janeiro 1997

Evanescence realities: works and ideas on electronic art. *Leonardo*, v. 30, nº 3, 1997.

Tele-presença-ausência. *Trilhas* (Campinas), v. 1, nº 6, julho-dezembro 1997.

Projeto OPUS: uma aproximação à inter-criação de imagens digitais [a ser publicado em Fabris, Annateresa; Kern, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp].

– *Mecad Electronic Journal* (<http://www.mecad.org/e-journal>), Media Centre d'Art i Disseny, Barcelona

– – conversação Cibercultura: ¿realidad o ficción?

(Claudia Giannetti, Carlos Fadon, Antonio Caballero)

nº 1 (junho 1999) INTRA-FAZ

– – artigo de Carlos Fadon:

Proyecto OPUS – una aproximación a la intercreación de imágenes digitales

– – entrevista de Carlos Fadon: El factor eletrônico

por Patricia Bofill Poch e Heinrich Th. Kullmann

nº 2 (setembro 1999) MEDIA ART – CROSS ART

– vídeo:

Itaú Cultural série Encontros nº 6

documentário *Carlos Fadon Vicente*, direção Luiz Duva

por ocasião do evento *Investigações: o trabalho do artista*, 2000.

[5] *OPUS* foi apresentado no "The Eighth International Symposium on Electronic Art" (Chicago, 1997), exibido na mostra *Ex-processu* na Associació de Cultura Contemporània L' Angelot (Barcelona, 1998) e apresentado no simpósio *Invenção* (Itaú Cultural, São Paulo, 1999). *MORPH-EUS* (1995) é um projeto inédito, de certo modo seria uma contraparte do texto inédito *Inter-relação imagem e pensamento visual*. A série de obras em multimídia *Conjunto Oito* (1994) foi editada no CD coletivo *Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos* (Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo, 1994) e depois na revista *Neo* (São Paulo), revista em CD, nº 12, janeiro de 1997.

[6] *Iteração* é aqui tomada no sentido da álgebra – processo de resolução de uma equação mediante uma sequência de operações em que o objeto de cada uma é o resultado da que a antecede – ou seja, uma edição na qual a imagem tem precedência sobre o som serve de partida para uma subsequente edição na qual o som tem precedência sobre a imagem, e assim por diante.

[7] Créditos de *LAPIS/X* e *ad finem*:

Criação e Produção

Carlos Fadon Vicente © 1999–2000

Imagem: imagens eletrônicas

Carlos Fadon Vicente © 1976–2000

Som: músicas de Franz Liszt, pianista Arnaldo Cohen

© 1997 HNH International Ltd. (NAXOS CD 8.553852)

cortesia NAXOS

[8] "Sincronicidade é um termo criado por C. G. Jung, que exprime uma coincidência significativa ou uma correspondência entre um acontecimento psíquico e um acontecimento físico, ou entre sonhos, ideias análogas ou idênticas que ocorrem em lugares diferentes, sem que a causalidade possa explicar umas e outras manifestações." Jaffé, Aniella (ed.). *C. G. Jung. Memórias, Sonhos, Reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975, pp. 358-359.

[9] Configuração requerida: computador Apple Power Macintosh G3 300 MHz ou superior; sistema Mac OS 8.1 ou posterior; 96 MB de RAM instalados; monitor de 17" em 832 x 624 pixels e milhões de cores; fones de ouvido estereofônicos (som 44,1 kHz 16 bit estéreo); teclado e *mouse*.

[10] Créditos de SC:

Criação, Produção e Direção

Carlos Fadon Vicente

© 1999 Todos os direitos reservados

Imagem: imagens eletrônicas

© 1999 Carlos Fadon Vicente

(\*) Publicação original: Sobre o projeto LAPIS/X. (2002). In Barros, Anna; Santaella, Lucia (orgs.). *Mídias e artes: os desafios da arte no início do Século XXI*. São Paulo: Unimarco Editora, pp. 113-121.

**SP/SP: a cidade e o tempo (\*)**

Carlos Fadon Vicente (1998)

..." o dois que é três "...

**1. Caracterização**

Concebido como uma instalação, o eixo central de *SP/SP* (1997) situa-se na consideração da cidade como uma envoltória — semente e cápsula — formada e reformada ao longo do tempo por seus habitantes, e reciprocamente conformando suas idas e vindas. Numa alusão aos antigos panoramas, é oferecido ao visitante um percurso "entre-imagens", em que uma coleção de lugares incógnitos sugere uma reflexão em aberto sobre a vida urbana – um confronto entre o seu repertório cultural e a figuração das aparências.

Esta obra pode ser definida, de um lado, como um espaço de observação sobre a paisagem urbana paulistana e sua representação e configurado por duas lâminas curvas com as concavidades dispostas face a face, e espelhando as imagens originadas no ensaio fotográfico *SP/SP [30 nov 97]*. Por outro lado, com esse cotejo, *SP/SP* reafirma, estética e ideologicamente, a condição da imagem fotográfica como uma "trans-realidade", tomando-se o prefixo 'trans' literalmente como 'através de' e 'posição-movimento para além de'.

**2. *SP/SP [30 nov 97]***

Este ensaio fotográfico foi idealizado e efetivado como uma jornada pelas ruas da cidade de São Paulo. É composto por duas imagens, aqui denominadas "A" e "B", e que são as cópias-contato de dois filmes em preto e branco no formato 120/6x6 cm, cada uma constituída pelos doze quadros mantidos na sequência linear original [1]. Em sua concepção foi estabelecida a priori uma correspondência entre pares imagens (quadros): a cada tomada realizada num filme, em seguida no outro filme, uma outra tomada seria feita no contra-plano.

Ponto de partida, a primeira imagem traz um fragmento da paisagem urbana com o recorte de um cartaz, um rosto feminino faceando o observador-passante. Em seu desenrolar o encadeamento de elementos e circunstâncias estabelece uma estrutura temporal, em que as texturas da cidade-imagem colaboram na ligação entre as imagens. A geração das imagens envolve, em particular, a conjugação do construído e do encontrado, posicionando a fotografia como processo subordinado ao binômio causalidade-acausalidade, no âmbito da noção de sistema de elaboração de realidades.

### 3. Descrição física

A escala da obra é compatível com a estatura de uma pessoa adulta e o seu dimensionamento é tal que a visão das imagens é balizada pela tensão todo/parte. Ela compreende duas placas curvas, dispostas horizontalmente e afastadas entre si, flutuando suspensas no espaço com a parte côncava voltada uma contra a outra. As faces externas são lisas e têm o acabamento em preto fosco; as faces internas trazem contrapostas reproduções fotográficas ampliadas das imagens de *SP/SP [30 nov 97]*, com "A" colocada à esquerda e "B" à direita segundo o sentido preferencial de acesso. A iluminação é difusa e concentra-se no volume gerado pelas placas, enquanto que o entorno permanece na penumbra, estabelecendo assim o contorno da instalação.

O tipo de película utilizada (com sensibilidade estendida ao infravermelho), os sucessivos procedimentos fotográficos em base química (cópia-contato do filme, reprodução da cópia-contato, ampliação da reprodução) e o própria oscilação das lâminas contribuem para uma certa imprecisão das imagens e um certo estranhamento em sua percepção.

### 4. Conexões

O princípio do fluxo dos opostos [2] que rege a formulação de *SP/SP [30 nov 97]* transfere-se para *SP/SP*, manifestando-se tanto conceitualmente como construtivamente. Seu desenho em planta remete ao formato do olho e da lente, permitindo-se a metáfora da obra como visão, correlacionando a cidade e o tempo, refeita individualmente a cada travessia.

A aplicação do conceito de ensaio ao filme, ou seja, a imagem (filme) como um conjunto articulado de quadros tem presença marcante em meus trabalhos, por exemplo, em *TVe* (1975), *zzzt!* (1978), *Outdoor Mulher* (1979–), *Passo Doble* (1990), *Trincas* (1994), *xy* (1995), *a.k.a.* (1995), *em linha* (1996).

### 5. Apresentação Inicial

O trabalho foi dirigido em primeira instância a uma mostra conjunta, *Crônicas Urbanas*, organizada por Eduardo Castanho para o Instituto Cultural Itaú em 1998, por ocasião do 444º aniversário da cidade de São Paulo, e funcionando nesse contexto como um portal de entrada. Participaram dessa exposição Antonio Saggese, Carlos Fadon Vicente, Eduardo Castanho, Gal Oppido, Juca Martins. [3]

Nessa ocasião foram utilizadas duas placas de fórmica preta, curvadas como um setor de superfície cilíndrica com 60° e 42 x 252 cm cada, distando nas bordas 80 cm e suspensas através de fios de aço a 160 cm do piso (altura da linha de centro). As reproduções de *SP/SP [30 nov 97]* foram ampliadas em três vezes sobre papel mate, sem emendas. [4]

[1] Dados técnicos de *SP/SP [30 nov 97]*:

- fotografia e processamento do filme: Carlos Fadon Vicente (câmera Hasselblad, filme Konica Infrared 750, revelador D-76);
- cópias-contato: Positivo Fotolab, São Paulo (papel Ilford Multigrade, revelador Dektol);
- digitalização do filme para uso eletrônico: Photoimagem5, São Paulo.

[2] São exemplos característicos os entrelaçamentos yin / yang no pensamento oriental e positivo / negativo na fotografia.

[3] Após sua exibição no Instituto Cultural Itaú em São Paulo, *Crônicas Urbanas* teve durante 1998 a seguinte itinerância: Itaú Cultural Campinas, Galeria Itaú Cultural Penápolis, Galeria Itaú Cultural Brasília, Itaú Cultural Belo Horizonte.

[4] Dados técnicos de *SP/SP*:

- reprodução das cópias-contato *SP/SP [30 nov 97]* em filme plano preto e branco: Fernando Chaves (câmera Linhof, filme Kodak Technical Pan);
- processamento do filme e ampliação de referência: Positivo Fotolab, São Paulo (revelador D-76; papel Kodak Ektacolor, processo RA-4);
- ampliação e colagem: Laboratório ProColor, São Paulo (papel Kodak Ektacolor, processo RA-4);
- montagem da obra no local da mostra: Instituto Cultural Itaú, São Paulo.

(\*) Publicação original: *SP/SP: a cidade e o tempo*. (2001). *Galáxia* (São Paulo), (2), pp. 229-234.



## **Projeto OPUS: uma aproximação à intercriação de imagens digitais (\*)**

Carlos Fadon Vicente (1999)

### **1. Caracterização**

Constituindo-se numa contribuição ao estudo da interação homem-máquina no plano da cibercultura, OPUS pode ser definido como uma pesquisa conceitual e estética sobre arte eletrônica, examinando em particular a geração de imagens digitais sob a polaridade certeza-incerteza. Em essência, busca-se um enlace de capacidades intuitivas e lógicas do ser humano com os algoritmos lógicos do computador, em que a tecnologia migra da intermediação para a intercriação, configurando um deslocamento da pessoa como centro e medida da criação. Visto como um complexo sistema de elaborar imagens, OPUS aponta para um particular formato: arte como processo e processo como arte. [1]

O projeto tem por escopo a elaboração de imagens infográficas [2], genericamente chamadas digitais, numa parceria ser humano (autor) e computador (coautor). Compreende também o desenvolvimento de programas, e a aquisição de equipamentos e programas, com a participação de Carlos Freitas, especialista em informática aplicada à imagem. Sua consecução foi possível graças a uma Bolsa Vitae de Artes [3] obtida em 1996. O projeto caracteriza-se por sua natureza dialógica, permeada pelo binômio causalidade-acausalidade, influenciando a formulação de conceitos, atuando na preparação de programas, e governando a realização de imagens. Seu núcleo foi desenvolvido no período 1996–1997, entretanto ele segue em aberto na medida que vem emergindo idéias para sua revisão e expansão. Uma síntese dessas inter-relações comparece nas imagens reunidas no ensaio *CHO* (1996–1999).

A polaridade certeza-incerteza funda-se na construção de uma aleatoriedade, modelada e induzida. Tem-se aqui uma aparente contradição, recorrer-se a um arranjo lógico para escapar a uma lógica, ou seja, desenhar um sistema para desmontar um traço marcante atribuído pelo senso comum ao computador: a sua precisão, alçada a uma quase-infalibilidade. O eixo da parceria situa-se na elaboração conjunta de imagens no *continuum* criação-produção, conformando um processo, e assinalando simbolicamente um entrelaçamento das memórias do homem e da máquina.

Optou-se, por simplicidade, pela transformação total ou parcial da imagem como forma de instrumentar tal colaboração. Por definição a participação do computador se resolve numa única interação em tempo real, e que sem dúvida pode ser reiterada tantas vezes quanto se queira. Essa interação é articulada através de programas modulares, no presente estágio são eles Opus, Hermes e Chaboo, todos voltados para a imagem *raster* bidimensional fixa [4]. O elenco de possibilidades é limitado pelas características físicas-

operacionais dos equipamentos e lógicas-operacionais dos programas, o que naturalmente não exclui o imponderável [5]. A noção de imagem foi expandida, incorporando toda e qualquer simbologia gráfica digitalizada e/ou sintetizada. Por computador entende-se o par equipamentos (computador em si, periféricos etc.) e programas (sistema operacional, aplicativos para imagem etc.).

## 2. Antecedentes imediatos

Concebido em 1990 na esteira de *Vectors* [6], a motivação central de OPUS foi aprofundar a questão da obra em colaboração na trama ordem-desordem [7] e mobilizando para esse fim um sistema. *Vectors* (1989–1990) constitui-se numa série de imagens digitais elaboradas de modo interativo diretamente sobre papel, com a interveniência de processos aleatórios, em que o computador assume a posição de colaborador. Tais processos decorrem de falhas em equipamentos e/ou programas. Em consequência, as imagens assim produzidas são únicas, contrariando-se então a expectativa de previsibilidade e repetição usualmente associada ao computador. O trabalho posiciona a impressora como interface de criação-produção e menos como um dispositivo de cópia, explorando a tradução da imagem eletrônica digital, não tangível por natureza, para uma forma tangível. Simbologias de diferentes origens comparecem nas imagens — uma trama de códigos, escrituras, símbolos e figuras — estabelecendo diálogos entre linguagens, e relações entre sistemas de conhecimento. Cada imagem é fruto de múltiplas etapas de impressão, essa sobreposição em sucessivas passagens aproxima as imagens aos palimpsestos e permite vislumbrar algumas metáforas, tais como a fabricação de microprocessadores.

## 3. Formulação e desenvolvimento

A concepção do projeto obedeceu às seguintes diretrizes gerais:

- a disposição para experimentação e para mudança;
- a interação ser humano (autor) e computador (coautor) como substrato do *continuum* criação-produção;
- o deslocamento do computador da função de simples executante, ainda que de tarefas complexas, para a condição de coautor das obras;
- a ruptura da expectativa de previsão e repetição usualmente atribuída ao emprego de computadores;
- a simulação de processos aleatórios, gerados a partir de parâmetros internos e externos, como parte do procedimento de geração da imagem;
- a contribuição do computador pode ter como fonte dados a imagem em transformação, ou de outras imagens pré-gravadas, ou ainda de maneira mais ampla, os dados armazenados em sua memória;

– a economia de meios, em que se destaca a demonstração de idéias e a obtenção de resultados com investimentos modestos e tecnologias pouco sofisticadas.

Embora o OPUS tenha suas raízes em *Vectors* (no qual imagem era feita diretamente sobre papel), a expectativa de generalização presente em sua proposição levaram a um desdobramento do projeto: os módulos Opus e Hermes teoricamente poderiam partilhar um modelo similar de transformação de imagem, sendo certo que a imagem sobre papel exigiria a pré-existência de alguma informação eletrônica. O terceiro módulo, Chaboo, nasceu durante os testes de programação, alguns resultados tidos num primeiro momento como "erros" foram em seguida convertidos em modelos de transformação. Essa circunstância revela uma dinâmica, uma contribuição do projeto ao próprio projeto — provocando em paralelo uma alteração na atitude dos profissionais que nele colaboraram frente a noção de acerto-erro.

A meta do projeto, a realização de imagens infográficas, requereu alguns recursos específicos envolvendo o esforço e a contribuição de profissionais na área de informática [8]. A interação é articulada por três módulos distintos de transformação da imagem [9], modificando fundamentalmente a informação de cor através de equações matemáticas. Resumidamente: Opus, em que se tem a imagem diretamente sobre papel, como variáveis independentes seriam escolhidas a chance e a extensão da atuação do computador; Hermes, em que se tem a imagem sob forma eletrônica, seria escolhida a extensão da atuação do computador; Chaboo, em que se tem a imagem sob forma eletrônica, assegurada a atuação do computador. Em razão de seu processo formativo a imagem é única, todavia quando gerada diretamente sobre papel ela é também um exemplar único; quando gerada na forma eletrônica ela pode ser registrada, dita gravada, e depois tornada múltipla.

No curso do projeto diversas hipóteses de trabalho foram alteradas, nas quais a especificidade e o alcance desejados na transformação da imagem foram sacrificados para dar lugar a portabilidade e flexibilidade. Exemplo característico situa-se na adoção da estrutura de programa modular ou *plug-in* compatíveis com sistemas de manipulação disponíveis comercialmente, abandonando-se a hipótese inicial de desenvolvimento de programas completos, mais ou menos genéricos [10]. Em princípio a base de dados para dar partida aos processos aleatórios considerava os seguintes itens: tempo (e.g., data e horário), espaço (e.g., coordenadas do lugar), ambiente (e.g., temperatura da sala), identificação do "autor" (e.g., nome), estado fisiológico do "autor" (e.g., pulso). Ao longo do projeto decidiu-se pelo uso das informações "relógio" (data e horário) e "local" (coordenadas da cidade), disponíveis no sistema operacional do computador. Esta simplificação tornou-se necessária por razões econômicas, isto é, o custo dos dispositivos necessárias à coleta e ao

processamento dos dados. Embora conceitual, essa redução não teve maiores implicações práticas.

A imagem *raster* cinética, a imagem vetorial estática e cinética 2D e 3D ficaram fora do escopo inicial de OPUS. Ao eleger-se a imagem *raster* bidimensional fixa pautou-se pela concisão formal, ou seja, ater-se ao essencial da pesquisa, e não deslizar pela complexidade técnica de abarcar inúmeros tipos de imagens, e consequente acréscimo nos meios e prazos. Esta decisão não foi porém um impedimento para especular-se sobre desenvolvimentos futuros [11].

#### 4. Sobre as imagens

As imagens trilham uma poética combinatória, formando o ensaio *CHO* (1996–1999). Como foi antes observado, OPUS configura um processo em que as imagens não são exatamente um resultado, mas parte do processo. Considera-se pouco relevante, para um observador da imagem final, distinguir qual é ou até onde foi a participação de cada um, 'autor' e 'coautor', ou mesmo quais os recursos empregados em sua realização. Foi intencional uma certa "indeterminação temática", ou seja, não foi pré-fixado um particular assunto e/ou uma categoria de imagem — não se propondo estabelecer uma representação direta ou indireta da realidade segundo uma particular tradição cultural. As imagens de partida tem as mais variadas origens (e.g., eletrônica/digital, desenho, fotografia etc.) e por vezes tomadas de trabalhos anteriores.

A elaboração das imagens aponta para uma questão implícita no projeto — o campo potencial de imagens — a indagação sobre formas de interação e representação através de um procedimento conjuntural e relacional inscrito no continuum criação-produção. Idéias em torno desse campo de possibilidades vem sendo exploradas nas obras em computação gráfica por exemplo: a noção de conjunto aberto de imagens, com a variação, combinação e re-combinação; a presença do computador, primeiro colaborador e agora coautor, associada a eventos não-determinísticos.

#### 5. Perspectiva cultural

Interatividade e imprevisibilidade são parte integrante da vida, e no sentido mais amplo, do próprio universo. No sentido comum, a interação faz parte do cotidiano humano, por exemplo, através da conversação interpessoal, e agregando agora um acento contemporâneo trazido pelas "novas tecnologias de comunicação", especialmente aquelas fundadas na informática, telemática e robótica. O imprevisível, assim como sua coirmã incerteza, comparece no dia a dia, vista como sorte ou azar, da qual o ser humano procura

proteção, por aproximação ou por afastamento — reflexo talvez da transitoriedade e finitude de sua condição. Mais recentemente, adquiriu outra dimensão por conta dos estudos da física das partículas e das teorias sobre o caos.

Na arte em geral, a interatividade perpassa tanto o processo de criação-produção como o de percepção-interpretação, já a imprevisibilidade é comumente acomodada, ou eventualmente rejeitada, como acidente, coincidência, inesperado etc. Ambas tem contudo um papel relevante em certas manifestações, seja no dadaísmo, por exemplo, com "azar e anti-azar", antecessores das noções de ordem e desordem, seja em algumas vertentes da arte eletrônica, por exemplo, com o concurso de interfaces concretas e virtuais na triangulação homem-máquina-natureza.

No quadro da obra em colaboração ocorre um reposicionamento da noção de autoria, com o reconhecimento de uma gama de autores com diferentes graus de participação em uma dispersão espaço-temporal — até o limite da dissolução na interconectividade. Além disso, ela solicita novos paradigmas em termos de sua apresentação, disseminação e documentação, ou seja, uma revisão da noção de obra em si, do papel do público, da função da mídia e da situação do museu. Tais questões são majoradas na "obra como processo e o processo como obra". A criação-produção de imagens, tal como em OPUS, em termos de uma interação ser humano / computador sob a polaridade certeza-incerteza provoca um deslocamento da pessoa como centro e medida da criação, e estabelece uma derivação, senão uma singularidade, no estatuto da representação e na história do visível.

O arcabouço ideológico do projeto é consistente e coerente face ao corpo da obra até aqui realizada, seja em relação a noção de sincronicidade [12], seja na exploração da interatividade, notadamente nos trabalhos em telecomunicações e em multimídia [13], tendo como pano de fundo a sinergia entre arte e tecnologia [14]. A tônica de OPUS situa-se em sua estrutura dialógica, como uma co-incidência ser humano e computador [15], e na ausência de apelo a um brilho tecnológico, desvelando ainda uma ligação com a imaginação ativa [16].

[1] OPUS foi apresentado no ISEA97 (The Eighth International Symposium on Electronic Art), Chicago, setembro de 1997, exibido na mostra *Ex-processu* na Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, Barcelona, abril-maio de 1998, e apresentado no simpósio Invenção, Itaú Cultural, São Paulo, agosto de 1999.

[2] Do francês *infographie*. Substitui com vantagem a nomenclatura "imagem por computação gráfica" vinda do inglês *computer graphics*.

[3] Vitae é uma instituição privada brasileira dedicada ao apoio à cultura, educação e promoção social.

[4] A imagem *raster* ou *bitmap* é uma matriz ortogonal de pontos virtuais, ditos *pixels*, com informação de cor associada a cada um deles.

[5] Parece oportuna a lembrança de "Fortuna imperatrix mundi" de *Carmina Burana* (Carl Orff): "*O Fortuna, velut Luna statu variabilis, semper crescis aut decrescis; vita detestabilis nunc obdurat et tunc curat ludo mentis aciem, egestatem, potestatem dissolvit ut glaciem*" ...

[6] A terminologia "ordem-desordem" é aqui empregada de maneira intuitiva, vinda da minha atividade em fotografia. Resumidamente, ao considerar tanto o enfrentamento da realidade como a elaboração da imagem como um entremear de estruturas, como que camadas, em que prevalecem (se percebem) ordem e desordem.

[7] Este trabalho foi produzido no âmbito de um programa de estudos de mestrado na The School of the Art Institute of Chicago com uma bolsa MEC/CAPES. Parte das obras foram apresentadas ao público primeiramente numa exposição individual, *Vectors* no Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 1991, e posteriormente em mostras coletivas, entre elas, *II Studio Internacional de Tecnologias da Imagem*, organizada em 1992 pelo Serviço Social do Comércio e Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, *The Art Factor*, realizada em 1993 pela The Inter-Society for the Electronic Arts, Minneapolis, EUA, e *Gamut*, realizada em 1999 pela CADE '99, Conference on Computers in Art & Design Education, Middlesbrough, Inglaterra.

[8] A avaliação e recomendação técnica de programas e equipamentos, a elaboração de programas e a integração de sistemas estiveram sob a responsabilidade de Carlos Freitas. Sob sua supervisão, Apuã Cesar de Miranda Paquola prestou serviços de programação ao longo do projeto. O módulo para impressão teve o auxílio inicial de Henrique T. S. Leme. Na abertura dos trabalhos, Klaus Köster participou da discussão de soluções técnicas.

[9] O projeto foi desenvolvido para a plataforma Apple Power Macintosh. Para os programas de transformação da imagem, segundo o conceito de programa modular, foi escolhido o padrão Adobe Photoshop. Para a imagem sobre papel foi utilizada uma impressora Hewlett Packard Paint Jet.

[10] A título de ilustração:

– pretendeu-se de início que a transformação da imagem compreenderia, por exemplo, alterar forma e tamanho da imagem, além da informação de cor, tal pleito compreenderia contudo o desenvolvimento de recursos para gerar e gravar arquivos, interfaces etc.; com o partido programa modular tal não seria necessário, pois seriam usados aqueles do programa de manipulação, em contrapartida a transformação ficaria restrita a informação de cor;

– imaginou-se que a imagem sobre papel teria um programa escrito especialmente para uma marca e modelo de impressora, de modo a poder esgotar todas as suas possibilidades técnicas, contudo com a desvantagem de que o uso de qualquer outra impressora demandaria a preparação de um novo programa; adotou-se então a solução do programa modular que serviria para diferentes impressoras, sem entretanto se valer ou explorar as suas peculiaridades, e que, novamente, poderia ser usado com programas de manipulação que aceitassem tal padrão de programa modular.

[11] Algumas possibilidades são aqui delineadas:

– *Pegasus*, um módulo para uso em rede de intercomunicação e lidando com imagem vetorial. Ele tem por base a elaboração de objetos n-dimensionais com  $n > 3$ , em que a imagem acessada é uma representação, isto é, uma particular projeção 2D ou 3D escolhida pelo participante-navegante. A imagem-objeto permanece inacessível já que se trata de uma criação/abstração matemática;

– *Sésamo*, um módulo calcado no reconhecimento de voz e na conversão imagem/som visando a transformação da imagem e também a criação audiovisual. Sua efetivação depende em certa medida da disseminação dessas tecnologias;

– *Andante*, um módulo dedicado a transformação da imagem cinética, em que o processo aleatório conforma-se a um andamento segundo o eixo tempo. Uma versão para imagem *raster* poderia, por exemplo, utilizar o padrão de *plug-in* do programa Adobe Premiere;

– *Antares*, adotando um outro modelo de participação do computador, habilitado então para detectar características formais da imagem e preferências do operador e realimentar a interação – sem enveredar contudo pelo terreno da "inteligência artificial" ou ainda "vida artificial".

[12] Em sintonia com o conceito junguiano de sincronicidade, assinalando-se uma conexão e não uma transposição de conceito. “ Sincronicidade é um termo criado por C. G. Jung, que exprime uma coincidência significativa ou uma correspondência entre um acontecimento psíquico e um acontecimento físico, ou entre sonhos, idéias análogas ou idênticas que ocorrem em lugares diferentes, sem que a causalidade possa explicar umas e outras manifestações: *“A sincronicidade não é mais enigmática, nem mais misteriosa do que as descontinuidades na física. Nossa convicção enraizada do poder da causalidade cria, e só ela, as dificuldades que se opõem ao nosso entendimento, e faz parecer impensável que acontecimentos acausais possam existir ou produzir-se. As coincidências de acontecimentos ligados pelo sentido são pensáveis como puro acaso. Mas quanto mais se multiplicam e mais a concordância é exata, mais sua probabilidade diminui e mais aumenta sua inverossimilhança, o que significa que não podem mais passar por simples acaso, mas devem, devido à ausência de explicação causal, ser olhadas como ordenações que têm sentido. Sua “inexplicabilidade” não é devida à ignorância de sua causa, mas ao fato de que nosso intelecto é incapaz de pensá-la”* ... (“Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge” in Jung-Pauli *Natureklärung und Psyche*, 1952) ”. Jung, C. G. *Memórias, sonhos, reflexões* (compilação e prefácio de Aniela Jaffé). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. pp. 358-359.

[13] Nesse sentido vide Carlos Fadon Vicente: Still life/alive. *Leonardo*, v. 24, nº 2, 1991; Interações. *Item*, nº 3, fevereiro 1996; Imagem/interatividade e imprevisibilidade. *Nanico*, nº 14, outubro 1996; Conjunto Oito & Telage. *Neo*, nº 12, janeiro 1997; Evanescent realities: works and ideas on electronic art. *Leonardo*, v. 30, nº 3, 1997.

[14] Procurando sistematizar os esforços de criação e investigação sobre as novas poéticas nascidas da sinergia entre arte e tecnologia, desde logo estabeleci um projeto interdisciplinar de longo prazo, denominado *projeto ARTTE* (de *arte* e *tecnologia*). Trata-se de uma pesquisa sobre questões estéticas e conceituais relativas a concepção, realização, percepção e disseminação em arte eletrônica, à qual se filiam meus trabalhos em imagem digital, telecomunicações e hipermídia que venho desenvolvendo desde 1985. Essa iniciativa assinala o entendimento de uma interpenetração entre Arte e Técnica, negando sua colocação em campos opostos e excludentes.

[15] Pode-se mesmo falar em duplo diálogo, ser humano e computador, a dois, o plano-externo da interação concreta 'autor' e 'co-autor' e o plano-interno do pensamento lógico-intuitivo e algorítmico.

[16] Conforme M. L. von Franz. O processo de individuação. In: Jung, C. G et al. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, pp. 206-207: “... (*Imaginação ativa é uma certa forma de meditar com o auxílio da imaginação, em cujo processo pode-se entrar deliberadamente em contato com o inconsciente, estabelecendo uma relação consciente com os seus fenômenos psíquicos*). A imaginação ativa está entre as mais importantes descobertas de Jung. E num certo sentido, pode comparar-se às formas de meditação orientais, como a técnica do zen-budismo e da ioga associada ao tantrismo, ou a técnicas ocidentais como as dos “Exercícios Espirituais” dos jesuítas. É no entanto, fundamentalmente diferente, no sentido de que a pessoa que medita está de todo ausente de qualquer objetivo ou programa consciente. Assim a meditação torna-se a experiência solitária de um indivíduo livre, isto é, o oposto de uma tentativa dirigida para dominar o inconsciente. ...”

(\*) Publicação original:

Projeto OPUS: uma aproximação à intercriação de imagens digitais. (2006). In Fabris, Annateresa; Kern, Maria L. Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, pp. 354-366.

Proyecto OPUS – una aproximación a la intercreación de imágenes digitales. (1999, setembro). *Mecad e-journal* (Barcelona), (2), snp. <<http://www.mecad.org/e-journal>>

## Obra fotográfica / Carlos Fadon Vicente

Documento para Conselho Deliberativo, Coleção Pirelli / MASP de Fotografia, 1997 (\*)

A conjugação experimentação e expressão assim como a inter-relação produção e reflexão podem ser descritas como características de minha obra visual em meio fotográfico, infográfico e telemático — elas decorrem em parte de uma combinação entre intuição e lógica, escapando à dicotomia emocional/racional — características essas que refletem e informam o referencial cultural do autor, entrelaçadas no *continuum* criação-produção.

A economia de meios é uma característica suplementar dos trabalhos, manifesta-se na unicidade e identidade da minha produção e atuação cultural, caracterizada pelo despojamento conceitual e estético, além de meta a ser alcançada na utilização de recursos técnicos. Essa orientação indica uma atitude, por assim dizer, um pensamento construtivista.

São aqui identificadas e analisadas algumas facetas — estéticas e conceituais — da experimentação e expressão fotográfica, acompanhadas por referências a diferentes trabalhos, deixando-se de lado uma apreciação cronológica. Tais facetas podem estar entrelaçadas num mesmo trabalho, não devendo portanto serem tomadas como categorias excludentes.

Um primeiro campo de experimentação e expressão situa-se na exploração das possibilidades e recursos pertinentes à fotografia — definida como um sistema de elaboração de realidades — permitidos pelo aparato fotográfico / tecnologia em sua inserção histórico-cultural, e moldados pelas intenções do autor.

A noção de ensaio fotográfico, fundada na existência de um projeto e um método de trabalho, compreende a articulação de imagens num conjunto, como ideia e realização, e que prevalece sobre a imagem vista isoladamente. Essa aproximação data do início de minha atividade em fotografia, desde os ensaios inaugurais *TVe* e (*ambiente próprio*), em 1975 — é marcante nos trabalhos que tem como pano de fundo a paisagem urbana, usualmente de grande porte, tais como *Avenida Paulista*, 1983 —, *Entradas*, 1984 —, *Noturnos*, 1987 —, assim como em *Outdoor Mulher*, 1979 — ("Outdoor Mulher", MIS-SP, 1982) e *Places/Placesx*, 1988-90.

Além, naturalmente, do arranjo espacial das imagens no âmbito de uma mostra — uma edição concebida para um determinado espaço — é subjacente ao ensaio a questão do livro de artista como produto associado. É um objeto artesanal e frequentemente um exemplar único, podendo ainda servir de protótipo ou de estudo para uma tiragem comercial. Seja por exemplo: *R*, 1981; *Salão Moreira*, 1982, *Águas I* e *Águas II*, 1987; *Places / Placesx*, 1988-90; *[4 x 2]*, 1991.



Uma das formas de articulação de imagens consiste em eleger a continuidade do filme fotográfico, ou seja, de entender o fotograma como elemento construtivo do trabalho. Isto pode ser constatado já nos primeiros trabalhos e segue presente em realizações mais recentes, a saber: *TVe*, 1975 ("Grande São Paulo", MASP, 1976); *Outdoor Mulher*, 1979 – ; *Passo Doble*, 1990; *xy*, 1995; *a.k.a.*, 1995; *(em) linha*, 1996, *Trincas*, 1980-94 ("Brasil: Mostra a tua Cara", Fundação Cultural de Curitiba, 1996). Essa continuidade é explorada segundo uma componente temporal nos audiovisuais, e.g., *Outdoor Mulher*, 1982; *Ah!*, 1982, *Satélite*, 1982; *Luz Alta*, 1987.

Uma outra forma constitui-se na reunião de diversas fotografias numa mesma prancha, portanto, de estabelecer um diálogo ou de proceder a um comentário entre imagens. Tem-se por exemplo: *zzzt!*, 1978 ("1ª Trienal de Fotografia", MAM-SP, 1980); *Avenida Paulista + São Polaroides*, 1985 ("1ª Quadrienal de Fotografia", MAM-SP, 1985); *Quina*, 1981, ("Foto/Ideia", MAC-USP, 1981); *Sete*, 1995.

Uma outra forma ainda reside na montagem — através de múltipla exposição do filme — envolvendo aspectos da causalidade / acausalidade na construção da imagem fotográfica, por exemplo: *Passo Doble*, 1990; *Medium*, 1991 –, ("Color from Brazil", FotoFest, 1992; "CineVÍdeo", MIS-SP, 1992; "Noturnos & Medium", Fundação Cultural de Curitiba, 1993; "Medium", Funarte, RJ, 1994; "Medium", 3ª Semana de Fotografia, Porto Alegre, 1994).

A fotografia instantânea em cores (câmera & filme Polaroid SX-70) tem um particular interesse por várias razões: primeiro, o seu poder de realimentação imediata mediando a concepção do trabalho, e.g., *Quina*, 1981, ("Foto/Ideia", MAC-USP, 1981); o uso e processamento do filme fora da câmera, e.g. no tríptico *Observatório*, 1985; as alterações em sua resposta à luz, e.g. *BH 24 Horas* ("Um Dia na Cidade", Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, 1993).

Uma outra vertente da fotografia aponta para sua realização diretamente em meio eletrônico, com recursos de vídeo, tal como foi utilizado em *Cahiers*, 1988-89, ou com o concurso de câmera para fotografia eletrônica, dita fotografia digital, por exemplo, *EU* (1994), *In Loco*, 1994 –.

Na busca das novas poéticas, a fotografia tem servido, através da manipulação eletrônica, às obras feitas com tecnologias de comunicação contemporâneas tais como infografia (computação gráfica), por exemplo: *Passagem*, 1986 ("Passagem", MASP, 1986; Funarte, RJ, 1987; Sala Waldemar Cordeiro, SP, 1994; "A Trama do Gosto", Fundação Bienal de São Paulo, 1987); *Alfa*, 1988 ("Alfa", MIS-SP, 1988; Sala Waldemar Cordeiro, SP, 1994); *Scherzo*, 1989-90 e multimídia, por exemplo: *Conjunto Oito*, 1994 ("Arte Cidade", CD-ROM *Arte Cidade/A Cidade e seus Fluxos*, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo,

1994; In: *Neo* [São Paulo], nº 12 Janeiro 1997). No domínio da virtualidade e da interatividade não se pode mais falar em fotografia, mas da apropriação / fusão de elementos, procedimentos e ideários cuja origem pode ser gráfica, fotográfica, pictórica ou sintética, e de seu amálgama como imagem eletrônica — frequentemente em base digital — por extensão de conceito, denominada imagem digital.

Existe uma interdependência entre o trabalho em fotografia e as atividades em arte eletrônica. Seja na vertente conceitual, por exemplo, ao examinar a inter-relação entre fotografia e eletrônica, presente em artigos, palestras e cursos; seja na criação artística, por exemplo, manifesta no ensaio *Medium*, 1991 —.

(\*) Os termos sublinhados têm um segundo papel: serviriam para uma versão em hipertexto.

**Fotografia e futuro: retórica e ilusão tecnológica (\*)**

Carlos Fadon Vicente (1997)

Alguns marcos de tempo, tal como este final do século XX, induzem a previsões e profecias, em particular sobre o destino da fotografia. Creio ser oportuno e importante oferecer algumas reflexões sobre fotografia e futuro, sem entretanto optar pelo viés da tecnologia. Como pano de fundo têm-se complexos processos culturais, aos quais se filiam as transformações contemporâneas da fotografia — destacando-se dentre elas o desenvolvimento da fotografia de base eletrônica, a integração com outros meios de informação e a metamorfose do imaginário fotográfico.

A trajetória da fotografia descortina um contínuo refazimento de sua (inerente) articulação com a realidade, iniciando por espelho / cópia, incorporando interpretação / representação, e assumindo fabricação / invenção. Em paralelo vêm sendo revistas a própria noção de fotografia, a sua função, afetando seu público e sua clientela, e também reformulado o papel social do fotógrafo — em resumo, como a Fotografia direciona uma visão de mundo. Essa trajetória corresponde a uma sucessão de reinvenções técnicas e estéticas, portanto portadoras de uma ideologia, e que tem operado de modo distinto em cada contexto histórico-cultural. É nessa perspectiva dinâmica que deve ser considerada a fotografia eletrônica, também denominada digital, cuja razão de ser situa-se na aceleração e integração de processos de comunicação.

A pedra de toque da fotografia eletrônica é sua matriz virtual, um molde hibridizável e fluído, realçando a condição da fotografia como *imagem*. Esse quadro convida a revisitar seu percurso histórico para compreender a inter-relação da imagem fotográfica com a base química. Com a base eletrônica configura-se um ponto de mutação, em que se podem ter realidades interpoladas e simuladas — estabelecendo-se então uma situação limite da fotografia. Ela passa a fazer parte do universo das imagens eletrônicas, ao qual pertencem por exemplo o vídeo e a infografia. Assinale-se que o conceito do que seja fotografia é uma convenção cultural, advindo de sua conexão com a realidade, sob influência da intermediação tecnológica.

As novas poéticas visuais se configuram como uma apropriação das novas tecnologias da imagem. Ao mesmo tempo vêm emergindo outros paradigmas, agregando-se novas formulações do que seja obra e autoria, assim como novas formas de disseminação e acesso. De um lado tem-se um risco de imperialismo e de chauvinismo, de outro manifesta-se um potencial de independência e de identidade cultural. Com raízes em movimentos sociais e políticos, notam-se o ressurgimento de visões reducionistas da fotografia, não raro

de fundo autoritário, como a pregação da supressão de arquivos, atuando em contraposição à natureza plural e múltipla da fotografia como meio de comunicação e expressão.

A mística da tecnologia como fotografia revela-se no maneirismo dos efeitos especiais e no culto dos recursos técnicos per si. Observe-se que tais produtos da indústria fotográfica químico-eletrônica trazem ocultos inevitáveis compromissos estéticos, mais ou menos condicionantes da fotografia enquanto ação cultural. A fotografia — criação e recepção — requer conhecimentos, referências cuja formação deriva da extensão e qualidade da educação em geral, e sobre imagem em especial. O destino da fotografia não se reduz a inovação tecnológica, a aparência de um futuro digital, mas depende de como as sociedades entrelaçam ética, memória e história, resguardando o futuro.

(\*) Publicação original: Fotografia e futuro: retórica e ilusão tecnológica. (1997, fevereiro). *IrisFoto* (São Paulo), ano 50, (500), pp. 40-41.

## Imagem / interatividade e imprevisibilidade (\*)

Carlos Fadon Vicente (1996)

Interatividade e imprevisibilidade são parte integrante da vida, mais ainda do próprio sistema/universo do qual somos apenas parte. No sentido comum, a interatividade faz parte do cotidiano humano, através das conversas — diálogos internos e externos — embora tenha agora um acento contemporâneo portado pelas "novas tecnologias de comunicação", especialmente aquelas fundadas na informática, telemática e robótica. A imprevisibilidade, e sua coirmã a incerteza, comparece no dia a dia, vista como sorte ou azar, da qual o homem busca proteção, por aproximação ou afastamento — reflexo talvez da transitoriedade e finitude de sua condição. Mais recentemente ela ganhou outra faceta por conta dos estudos da física das partículas e das teorias do caos. Na verdade, interatividade e imprevisibilidade se mostram interligadas, como os dois lados de uma moeda.

Na arte em geral a interatividade permeia, quase que naturalmente, tanto o processo de criação-produção como o de percepção-interpretação, já a imprevisibilidade é comumente absorvida como acidente, coincidência, inesperado, etc. Ambas tem entretanto um papel relevante em certas manifestações, seja no dadaísmo, por exemplo com "azar e anti-azar" (antecessores da noção de desordem e ordem), seja em algumas vertentes da arte eletrônica, por exemplo, mediadas por interfaces virtuais e concretas na triangulação *homem-máquina-natureza* [1].

As questões da interatividade e da causalidade/acausalidade estão incorporadas em minha obra sob diversas formas e com diferentes graduações [2]. Ela está presente em ensaios fotográficos e em eventos em telecomunicação, que aqui recebem uma menção apenas sumária. Em fotografia, por exemplo, na elaboração da imagem em *Avenida Paulista* (1983 – ), na concepção do ensaio e na elaboração da imagem em *Medium* (1991 – ) [3]. Em telearte, por exemplo, na concepção e elaboração da obra e na intermediação do aparato técnico em *Natureza Morta – ao Vivo* (1988) [4]. Alguns aspectos dessa questão comparecem em trabalhos de infografia (computação gráfica), destacando-se aqui as transformações nos conceitos de obra e de autoria, dois casos são a seguir abordados.

*Vectors* (1989–1990) é um ensaio formado por imagens infográficas feitas diretamente sobre papel em modo interativo, em que o computador assume o *status* de colaborador, com a interveniência de processos aleatórios e que são tipicamente falhas de programas e/ou equipamentos. Muitas vezes essas falhas compreendem uma manifestação gráfica (e.g., linhas, caracteres, distorção de elementos, etc.). Assim elaboradas, elas são únicas, contrariando-se com isso a expectativa de previsibilidade e repetitividade usualmente atribuída ao computador. Cada uma das peças é resultante de múltiplas etapas de

impressão, num procedimento que remete a colagem e a montagem. Diferentes simbologias, por vezes diacrônicas, comparecem nas imagens, a trama de códigos, escrituras, símbolos e figuras — estabelecendo diálogos entre linguagens, e relações entre sistemas de conhecimento — configura um imaginário. Essa sobreposição em sucessivas passagens permite entrever algumas metáforas, tais como a fabricação de microprocessadores, ou a aproximação das imagens a palimpsestos — instigando o problema de sua legibilidade. [5]

Atualmente está sendo desenvolvido o projeto *OPUS*, objetivando a elaboração de imagens infográficas de modo interativo em regime de parceria com uma estação gráfica. Essa realização é regida por processos aleatórios, em que se determina quantitativamente, mas não qualitativamente, a frequência e a extensão da participação da estação gráfica. Trata-se, paradoxalmente, de simular uma aleatoriedade, o que não exclui o fortuito. Em essência pretende-se promover a interação entre as capacidades intuitivas e lógicas do ser humano com as capacidades lógicas da estação gráfica; estando previsto o desenvolvimento e a integração de programas específicos de modo a estabelecer um *continuum* criação-produção adequado. Este projeto recebeu em 1996 uma Bolsa Vitae de Artes.

Estas obras integram o *projeto ARTTE*, que vem sendo desenvolvido pelo autor desde 1985, tendo por escopo uma pesquisa estética e conceitual sobre as novas poéticas nascidas da sinergia entre arte e tecnologia.

[1] Nesse contexto algumas referências básicas:

– dadaísmo:

Richter, Hans. *Historia del Dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

– acaso:

Jung, Carl G. *Sincronicidade*. Petrópolis: Vozes, 1984.

*Traverses* (Paris). Hasard: figures de la fortune, novembro 1981, nº 23.

– catálogos, livros, periódicos etc. sobre arte eletrônica:

*Arteônica: o uso criativo dos meios eletrônicos na arte*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1971. (mostra idealizada e organizada por Waldemar Cordeiro).

Davis, Douglas. *Art and the future*. Londres: Thames and Hudson, 1973.

Franke, Herbert W. *Computer graphics/computer art*. 1ed. New York: Phaidon, 1971; 2ed. New York: Springer Verlag, 1985.

Goodman, Cynthia. *Digital visions: computers and art*. New York: Abrams, 1987 (mostra no Everson Museum of Art, EUA).

*Leonardo*, Cambridge, EUA: MIT Journals.

Popper, Frank (org.). *Electra – L'électricité et l'électronique dans l'art au xx ème siècle*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983.

Popper, Frank. *Art of the electronic age*. New York: Abrams, 1993.

*Prix Ars Electronica*. Österreichischer Rundfunk, Graz, Áustria.

Reichardt, Jasia (org.). Ciberetic serendipity. *Studio International* (Londres), número especial, 1968 (mostra no Institute for Contemporary Arts, Inglaterra).

*Revue Virtuelle* (Paris, Centre Georges Pompidou).

[2] Vide Fadon Vicente, Carlos. Interações. *Item* (Rio de Janeiro), nº 3, fevereiro 1996, pp. 26-28.

[3] Vide Kossoy, Boris. Em busca da dupla realidade. *Galeria* (São Paulo), nº 2 .1986, p. 47 e artigo do autor, : Medium. *CineVÍdeo* [Catálogo]. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 1992, p 32.

[4] Realizado como parte do evento Intercities: São Paulo/Pittsburgh. Vide Fadon Vicente, Carlos. Still Life / Alive. *Leonardo*, v. 24. nº 2, 1991, pp. 234-235.

[5] Vide Fabris, Annateresa. A Regra do Acaso. *Vectors* [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1991.

(\*) Publicação original: Imagem / interatividade e imprevisibilidade. (1996, outubro). *Nanico* (São Paulo), (14), pp. 11-13.

# Evanescent Realities: Works and Ideas on Electronic Art

*Carlos Fadon Vicente*

## HISTORICAL AND CULTURAL CONTEXTS

Electronic art, like any other art form, cannot be examined outside its historical and cultural context. This reality conditions not only the artist, the availability of resources and the impact of the work, but it is reflected, in the end, in the way the work also alters its own context. Even though electronic art is, in general, opposed to the machinations of the commercial art circuit, it risks, on the cusp of the twenty-first century, being swallowed up by the mega-communication industry, gradually losing its power of social and cultural transformation and eventually being converted into sheer spectacle.

**Fig. 1. *TVê*, black-and-white photograph, 30 × 24 cm, 1975. This image, my earliest work, was created using television images as the source for the photograph. Instead of aiming my camera at the surrounding physical reality, I pointed to the new social role of electronic images (as a parallel reality) while undermining the photograph's ambition to present truth (the photographic image revealed an electronic representation rather than the object of the image itself). The title *TVê* refers both to television and to the Portuguese verb "to see" (as in *ele vê*, "he sees").**



The Brazilian cultural and historical panorama is particularly complex and marked by various fundamental contrasts [1]. Brazil is a relatively new country, with multifaceted traditions reflecting cultural processes of migration, miscegenation and acculturation [2]. Permeable to external influences and prone to syncretism, Brazilian society is, however, weakened by a deficient educational system, a poor notion of citizenship and a disregard for history and national memory.

Viewed from the outside, Brazilian culture is often a victim of simplistic or ethnocentric points of view, which are distorted both because of their distance from the complexity of what they try to represent and because they focus attention on what is perceived as the "exotic." Accomplishments and inventions are downplayed or even ignored. Social and cultural aspects are often generalized and stereotyped with expressions such as "Brazil—country of the future" and "Banana Republic" or defined in terms of soccer, Carnival and nature (the Amazon jungle, the rain forest) or even in terms of violence, corruption and misery. Obviously, it is difficult to touch upon, let alone analyze, a culture, and it is particularly difficult to describe the multiple and complex reality of Brazil. We can say, for example, that we are as far away from Europe as Europe is from us. This distance has shaped historical perspectives and cultural views on both sides of the Atlantic [3].

For some time in the Brazilian art world, there has been a certain discomfort with technically produced images, specifically with the electronic/digital image, which is in general segregated from other artistic expressions. For instance, the important inventions of Hercules Florence, a Franco-Brazilian pioneer in photography, are for the most part ignored both inside and outside the country [4]. Another example of this historical neglect is the inattention paid to the work of another pioneer, Waldemar Cordeiro [5]. The difficult absorption of video as a form of expression, or the false opposition between cinema and video, is also part of the same problem. Television

## ABSTRACT

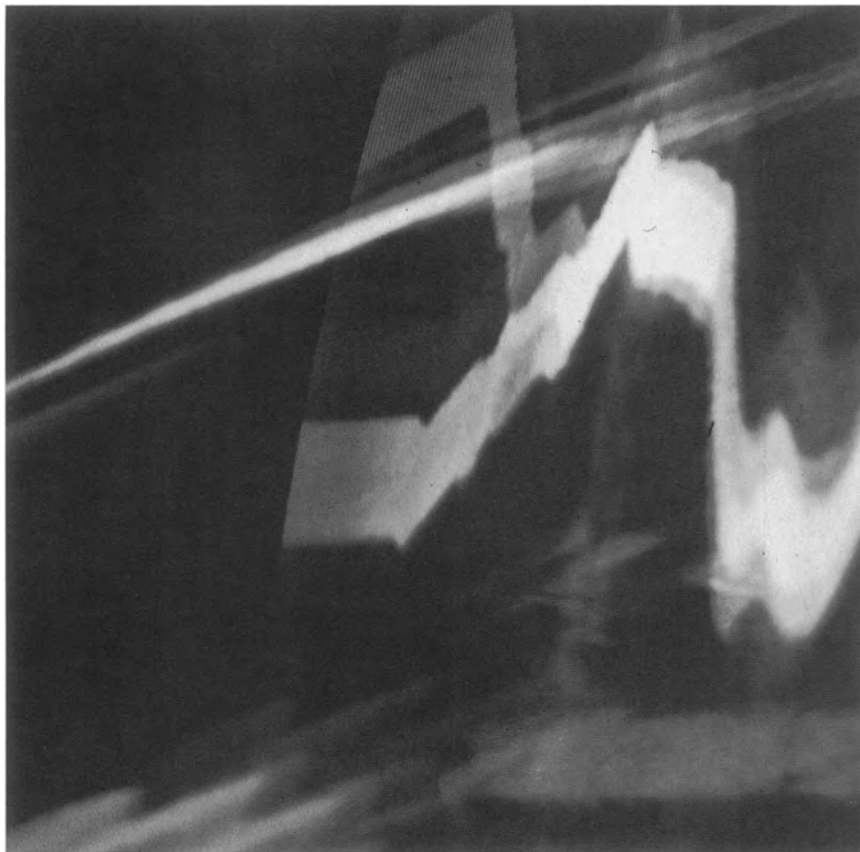
The author introduces his production and practice in digital imaging, multimedia and telecommunications. He discusses the aesthetics and conceptual aspects of his work in relation to Brazilian cultural and historical contexts. The ideas that guide this work are exposed in terms of the relationship between production and reflection and the fusion between experimentation and expression.

Carlos Fadon Vicente (artist), Rua Livreiro Saraiva, 236, 01237-020, São Paulo, SP, Brazil.

Translated by Stephen Sinsley and Simone Osthoff.

This article is part of the *Leonardo* special project entitled "A Radical Intervention: The Brazilian Contribution to the International Electronic Art Movement," guest edited by Eduardo Kac. The project consists of a wealth of information in the form of a gallery, chronologies and a series of articles published in various issues of *Leonardo* and on the *Leonardo* World Wide Web Site (<http://www.mitpress.mit.edu/Leonardo/home.html>).





**Fig. 2. *Medium*, color photograph, 20 × 20 cm, 1991. Part of a longer photographic essay, this work is a dialogue between chemistry and electronics as image matrices. It incorporates interpretations of televised images, emphasizing their color, energy, structure and virtuality. The resulting images are photographic constructions made from multiple exposures in the same frame.**

has had a strong hegemonic and homogenizing presence upon Brazilian culture, which is also controversial. As in other countries, the acceptance of electronic media in the arts is slow among critics and historians [6]. Works of electronic art are viewed by most of them as less important or are presented as extensions of technical shows. They are often perceived as being geared to computer initiates and are covered in the computer or variety columns of newspapers. Two complementary views remain—the cult and the mystification of technology as an end in itself, and the technophobic demonization of technology.

In Brazil, the utilization of contemporary technological resources in the arts has suffered from ill-planned governmental directives that became industrial, technological and informational policies. The result of these combined policies—in general, the fruit of self-serving interests masquerading as “nationalism”—was the control of information to the detriment of society. This tendency (society’s submission to ideological control) has indirectly affected the genera-

tion of knowledge and distribution of wealth [7]. Some examples follow.

- In the early 1970s the authoritarian military government issued laws restricting importation of computer-related material (purportedly aimed at protecting the domestic computer industry). These trade restrictions lasted almost 20 years, sorely restricting access to software and hardware, limiting available options and, at great cost, causing consumers to rely upon the black market and smugglers. Furthermore, these trade restrictions hurt popular access to computers, the development of public and private education, work relations in general and public administration in particular.

- Throughout recent decades the state telecommunications monopoly has found itself in crisis, unable to update its services and handle public demand. Expansion has become difficult, limiting democratization of the means of communication.

- In the area of radio and television, channel concessions are controlled by the federal government under precari-

ous conditions. Concessions are subject to bogus pressure by political, economic or religious groups, in detriment to the public interest.

- The PAL-M (Phase Alternating Line-Modified) color television system adopted as the standard in Brazil is unique to the country. This reflects an insular vision and makes the emission and reception of programs more difficult while also increasing production costs.

Given the needs in basic sectors such as education, sanitation and public health, investment in electronic art research in Brazil has had a low priority. In spite of needs typical of developing nations, the production and growth of this field is justified not only for its use as personal expression. Beyond the use of new media in the communications industry, electronic art contributes to assert a minimum level of autonomy and cultural identity in the country.

## GENESIS OF MY WORKS

My work results from the merging of various interests and experiences, leaning toward the future through analysis and experimentation. I acquired degrees in both civil engineering (1968) and visual arts (1982) at the University of São Paulo, and I have been working as a self-taught photographer since 1975 [8]. From the beginning I have worked on projects developed in series, starting with photographic essays that expand the meanings of each individual photograph. I have established a methodology according to need, exploring relationships between form, image and expression. My photographic essays are founded on the notion of the image set, which goes beyond the individual and isolated photograph per se. Among these essays are *TVe* (1975) (Fig. 1), an exploration of the medium of television, *Outdoor Mulher* (Billboard Woman) [9] (1979-present), which studies another predominantly photographic medium: street posters; *Refletir* (Reflecting) [10] (1980), which explores visual relations; and *Avenida Paulista* (Paulista Avenue) [11] (1983-present), a work about urban scenes and their transformations.

My work in photography continues to be connected to my activities in electronic art as I explore the conceptual interrelations between photography and electronics [12]. An example of this interdependence is *Medium* (1991-present), a photographic essay that probes, in particular, the dialogues between chemistry and electronics as image

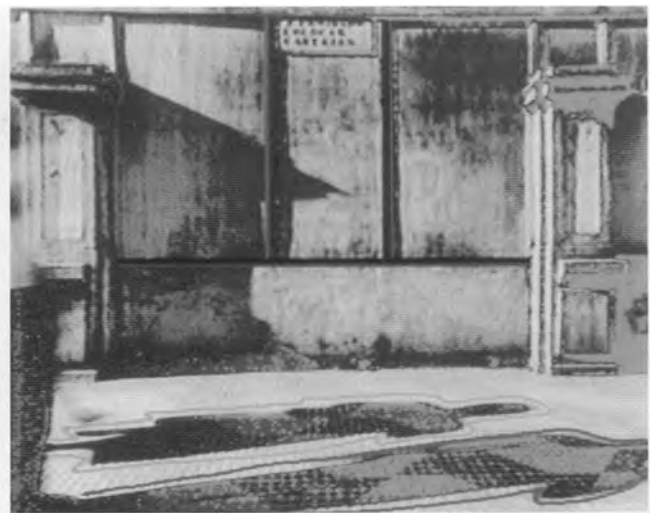


Fig. 3. *Avenida Paulista* (Paulista Avenue), black-and-white photograph, 20 × 20 cm, 1983, and three digital images (originals in color) from *Passagem* (Passage), each 648 × 482 pixels, 1986. The three images from *Passagem* are variations on the theme first explored in *Avenida Paulista*. Seen together, these images point to the limits of photography while simultaneously asserting the new possibilities of the digital image.

matrices. The work incorporates an interpretation of a televised image, emphasizing its color, energy, structure and virtuality while simultaneously establishing a discourse on materiality and representation. The resulting images in *Medium* are photographic constructions made from multiple exposures in the same frame. The primary source of these images is unsynchronized television signals that incorporate randomness as a result of the different transmissions that might be present along with interference. A consequence of this process is that the photographs are marked by an unpredictability that connects to the Jungian concept of synchronicity [13] (Fig. 2).

With the goal of systematizing my work in electronic art, which was poetically

born of the synergy between art and technology, I established a long-term interdisciplinary project called ARTTE (from art and technology). This is a study of both aesthetic and conceptual issues relative to the planning, realization, perception and dissemination of electronic art. These issues have arisen in connection with my digital imaging, multimedia and telecommunications works since 1985. I understand the relationship between art and technique as complementary and interdependent, as opposed to exclusionary and oppositional.

Working as an artist and independent researcher with practically no technical means of my own (my first computer was acquired in 1996), I have been systematically going to a variety of sources to

obtain the necessary technological resources. This has been done through the aid and assistance of professionals, companies, organizations, scholarships and research grants. As a consequence, I have been able to create works only intermittently, and have been occasionally forced to sacrifice resources such as two-dimensional (2D) animation, networking and open databases. In this scenario of scarcity, my priorities have been to keep my production cohesive. My strategy has been to match the resources to the ideas and the ideas to the resources. The use of relatively sophisticated resources, however, has always been less relevant than the emphasis on concepts.

My first line of work in electronic art was exploring new possibilities for im-

age making with computer-generated images. The motivation for this work dates to the late 1970s, but I was unable to undertake it until 1985 through an association with the company *Palette Imagem Eletrônica* [14]. My second line of work—interactive experiments in communications—aimed at new cultural arrangements. It began in 1987 through the efforts of my friend and colleague Paulo Laurentiz [15]. A third line of work, geared towards the association of interactivity with dialogues and audiovisual material, began in 1994 with multimedia works for CD-ROM (compact disc—read-only memory). Although distinct, these directions are united by a personal mythology woven of creative thought and reality.

## WORKS IN DIGITAL IMAGING

Digital imaging can be defined as a system of construction and manipulation of images mediated by a specific technological apparatus. I prefer using the word “system” as opposed to “tool” so as to underline the many functions and hierarchies written into the means of production. The term “construction” en-

compasses the elaboration not only of the basic elements of design, such as line and color, but also of fragments taken from other visual sources. These operations are made manually in electronic/virtual space through particular interfaces and a number of procedures. “Manipulation” points toward more complex forms of construction such as re-creation, collage and montage. These operations emphasize the representation of representation frequent in my images (for instance, when I manipulate and combine scanned images of photographs or paintings).

Every combination of hardware and software defines the operational possibilities for the realization of images. These restrictions also hold from an aesthetic point of view, but in a more subtle manner, presenting boundaries for the creation of images at times borrowed from traditional media. In other words, a model is always present and, consequently, an ideology is present as well; or, rather, every way of doing something contains a way of thinking. I believe that the knowledge of these working conditions is a prerequisite for any creative attempt with digital imaging as visual ex-

pression. Therefore it is essential for one to adopt a speculative and nonconformist attitude.

My work emphasizes four aspects of digital imaging:

1. Images can be created with synthesized elements and/or elements appropriated from other media, especially photography, painting and drawing. Within the digital and algorithmic base of the system, a hybrid and mutant plasticity is incorporated.

2. The intrinsic nature of the medium, which lends itself to the creation of multiple variations, combinations and recombinations of images, defines the process of creation-production as a continuum.

3. The potential for recycling gives room for the configuration of images in open sets. This concept, borrowed from mathematics, permits at any moment a linking of microthemes—through addition or subtraction of images—while still maintaining the conceptual unity.

4. The incorporation of chance operations in the generation of images breaks away from the repetition and foreseeable results commonly attributed to and expected of machines. This method raises the computer to the position of co-author.

In most of my digital work, I have used systems for producing fixed, 2D images. Because of the difficulty museums and galleries have faced in acquiring computer equipment, the only possible means of presentation for these works has been in a non-electronic form. As a solution, I have utilized photographic reproduction—first straight from the monitor and later via film recorders. Another route I explored was the production of works on paper by means of a color printer. Only recently, with the popularization of the CD-ROM, has it been possible to conceive projects with the appropriate electronic display.

With the exception of a small three-dimensional (3D) modeling and animation piece (*Rotator*, 1992), my works are made up of fixed images. They have also been realized as essays, an approximation inherited from my photographic activity. In the following paragraphs I list and discuss these digital works.

*Passagem* (Passage) (1986) was the electronic re-creation of selected images from my earlier photographic essay *Avenida Paulista*, based on visible and non-visible photographic elements (Fig. 3). By “non-visible elements” I mean subjective components of the photographic image that are not visually present in the picture but are created by



**Fig. 4. *Alfa #c11*, color digital image, 648 × 482 pixels, 1988. The images in *Alfa* combine my own photographs with reproductions of numerous works by well-known artists. I transformed compositions and meanings associated with the original photographs, drawings and paintings.**



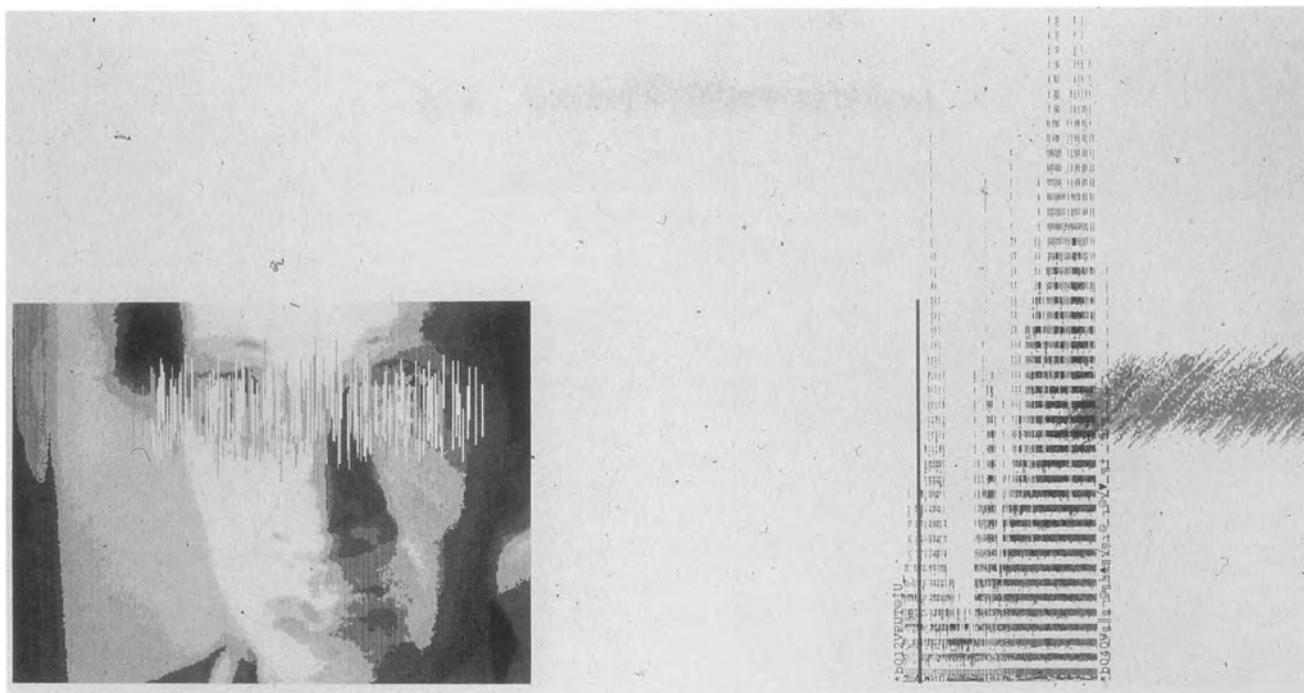


Fig. 5. *Cahier #99* (detail), color digital image (inkjet on paper), 24 × 28 cm, 1988. This work is part of a collection of artist's books made directly on continuous-form computer printer paper, which itself became a constructive element of the work. Each book followed a distinct visual and narrative concept, utilizing synthesized and/or digitized elements via the video camera. To produce more complex images, I printed multiple pictures on the same surface.

the author or the viewer based on his or her own cultural references. This re-creation preserved some original photographic elements while simultaneously transforming, adding and erasing other visual elements. My first electronic work, *Passagem* had a dual objective: to study the nature and boundaries of the photographic image and to examine the possibilities and elements of digital imaging as a means of expression. It was produced with the collaboration of Palette Imagem Eletrônica and premiered at the Museu de Arte de São Paulo in 1986.

*Alfa* (1988) (Fig. 4) proposed a new plastic configuration having as a base the re-creation and combination of elements and ideas taken from pictorial and photographic representations. Using visual operations of quotation and collage, *Alfa* relied upon forms and meanings associated with the original images—photographs, drawings and paintings. This second essay was also completed with the collaboration of Palette Imagem Eletrônica. I utilized my own photographs as well as well-known works of artists such as Botticelli, Cézanne and da Vinci, among others.

These two inaugural essays—*Passagem* and *Alfa*—focused primarily on the establishment of a basic repertoire connected to the nature, plasticity and virtu-

ality of digital imaging. The next three essays—*Cahiers*, *Vectors* and *Scherzo*—leaned more toward problems related to visual dialogues and interrelations among images. With the aid of a Brazilian government grant [16], they were done at the School of the Art Institute of Chicago, where I studied in the late 1980s.

*Cahiers* (1988–1989) (Fig. 5) is a collection of artist's books rendered directly on continuous-form computer printer paper, which itself became a constructive element of the work. This type of paper offers a book-like structure that can be read from left to right or from right to left, according to either Eastern or Western reading orientation. This work explored pixels and colors as the basic graphic elements of digital imaging. It utilized a system with low-resolution output capability and a reduced number of colors. Each book followed a distinct visual and narrative concept, utilizing elements synthesized and/or digitized via the video camera. For the production of more complex images, I printed multiple pictures on the same surface. Some elements were generated by chance, foreshadowing a pivotal point in my next development—*Vectors*.

*Vectors* (1989–1990) (Fig. 6) is a series of interactive images produced directly

on paper, with the incorporation of random processes due to glitches in equipment and/or programs. As a consequence of the method, the images created were unique, contradicting all expectations of predictability and repetition normally associated with computers. *Vectors* placed the printer at the center of production. The printer was used less as a copying device and more as a collaborator, as I explored the translation of the electronic digital image—intangible by nature—to a tangible form. Symbolologies of different origins constituted the images—a web of codes, lexicons, symbols and figures—creating visual dialogues between languages and relations between different systems of knowledge. Every work was the result of multiple printing runs. This process approximated the work to palimpsests and metaphorically echoed the production of microprocessors.

*Scherzo* (1989–1990) (Fig. 7) is a group of images emphasizing the combination and re-combination of elements from both the concrete and virtual worlds. These visual operations apply equally to the construction of the images and to the articulation of the images as a group, underlining circularity as an important quality of this visual discourse. The references used in its production consist of

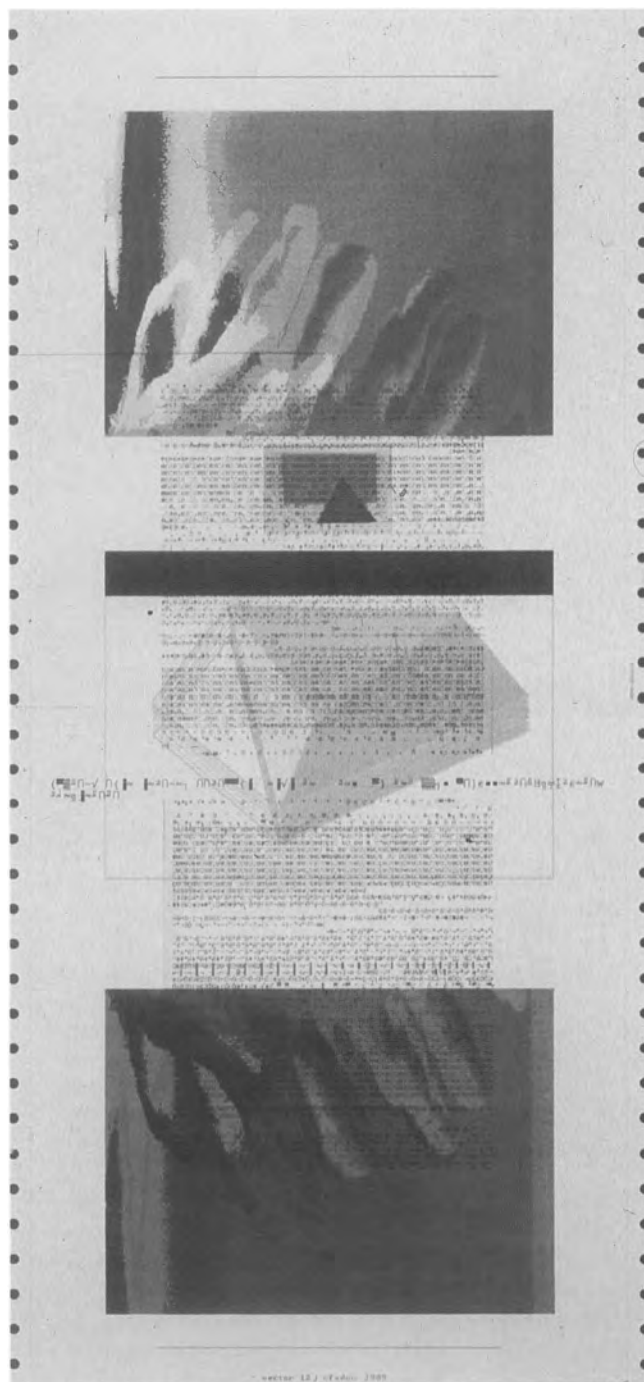


Fig. 6. *Vector #12j* (detail), color digital image (inkjet on paper), 112 × 24 cm, 1989. *Vectors* is a series of images produced directly on paper, with the incorporation of random processes due to glitches in equipment and/or programs. As a consequence of this incorporation, the images created were unique, contradicting all expectations of predictability and repetition normally associated with computers.

synthesized elements, including fractals; photographs taken mostly from my essays *Places* and *Placesx*; and iconographic reproductions from both ancient and contemporary cultures [17].

*Vestiges* (1993–present) (Color Plate A No. 2) recycles and expands conceptual issues and images from earlier essays such as *Vectors* and *Scherzo*. Among the ideas explored thus far are the apparent tridimensionality of flat images and the bidimensionality of volumes, as well as the establishment of groups of images organized according to a circular narrative. While I was in the process of retrieving

old digital files, some incidents occurred: effects of age and the environment on the diskettes storing the information, coupled with differences between versions of programs, altered the original images. I absorbed these changes into the creation-production continuum, incorporating the distorted fragments they produced into the new work.

The *Opus* project (1996–present) started in the beginning of 1996 and is still in progress at the time of writing. It aims at developing interactive digital imaging in partnership with a high-end computer. Guided by random processes,

this participation has resulted thus far from the coupling of internal information with external information fed to the computer. No attempts have been made to exclude the presence of chance in the form of human, program or equipment error. The *Opus* project was conceived in 1990 as an offspring of *Vectors*, intended in essence to promote interaction between the intuitive and logical qualities of the human being and the logical parameters of the computer. The project resulted thus far in three operational variants: *Opus* (images on paper) and *Hermes* and *Chaboo* (electronic images). *Opus* was funded by a Vitae Art Fellowship (Vitae is a private Brazilian institution funding social, cultural and educational programs). Special programs were developed for this project under the direction of Carlos Freitas.

## MULTIMEDIA WORKS

The concepts of interactivity and virtuality bring together new formulations for contemporary thought in terms of accessibility, time-space relations and the reorganization of cultural values. Multimedia works affect and modify not only the role of the spectator, changing it from that of “observer” to that of “navigator,” but also the notion of the artwork itself. As an “open work,” art becomes dependent upon viewers’ attitudes and cultural references—their expectations, experiences and knowledge. The poetic quality of the work resides in the trajectories chosen and the perception of multiple links to a greater degree than it does in isolated elements, be they images or sounds.

In 1994, I created and directed my first body of interactive multimedia works, with music by Akira Ueno, Andre Marquetti and Paulo Tatit. Expanding on my previous experience with conventional audiovisuals, these works were later collectively entitled *Conjunto Oito* (Set of Eight) and included the following: *Labirintosp*, *Medium*, *Passagem-Alfa*, *Passo Doble*, *São Polaroides*, *Scherzo-Vestiges*, *Trilhas* and *Urbi et Arti*. Every one of these individual works followed an audiovisual concept and a distinct navigational solution. For instance, in *Passo Doble* the navigation was conducted by the movement of the image on the screen; in *São Polaroides* the navigation was conducted by the sound track; in *Urbi et Arti* a virtual typewriter served as a means of communication between navigators. Photographs, digital images and drawings borrowed from different con-

texts were used in the production of these works. Edited versions were first published on a CD-ROM, *Arte Cidade/A Cidade e seus Fluxos* (City Art/The City in Flux), which also included works by other Brazilian artists [18] (Fig. 8).

## TELECOMMUNICATIONS WORKS

Telearte (teleart) is a term I use to refer to artistic manifestations via telecommunications systems [19]. Characterized by interactivity, my projects in this area have aimed to explore intercommunication and cultural interrelations. Developed around the notion of experimentation as a form of expression, my telecommunications pieces have expanded on some of my previous works, establishing new cultural arrangements. They have assumed the form of events, existing as time-space telematic processes. These telematic events are different in nature from conventional works of art, installations or performances. They survive as fragments in the memory of their participants or in some form of documentation.

In teleart, traditional definitions of both artist and public take on new features. The artist's creation refers to the project's aesthetic conception and technical organization. The making of the work and the production of its meanings is a process often "distributed" [20] or shared by the project's participants, who work in a collaborative fashion. The traditional definition of the public becomes an empty concept when the emphasis is on interactivity, as viewers either become participants (teleart makers) or are already involved in the making of the work as special observers (critics, theoreticians, etc.) or technicians (hardware and/or software support). These concepts, when connected to others such as virtuality and telepresence, define works as adaptable, permeable and multifaceted creations that privilege process over product.

A teleart project defines the boundaries of the work prior to its production. The aesthetic conception, for instance, comprises definitions of the communication flux [21], the mode of operation and closure, the nature and quantity of the work, the number and sequence of the interactions and, naturally, the theme of the event. The technical organization encompasses the network definition, communication devices, equipment, programs, protocols, transmission standards, information formats, dates,

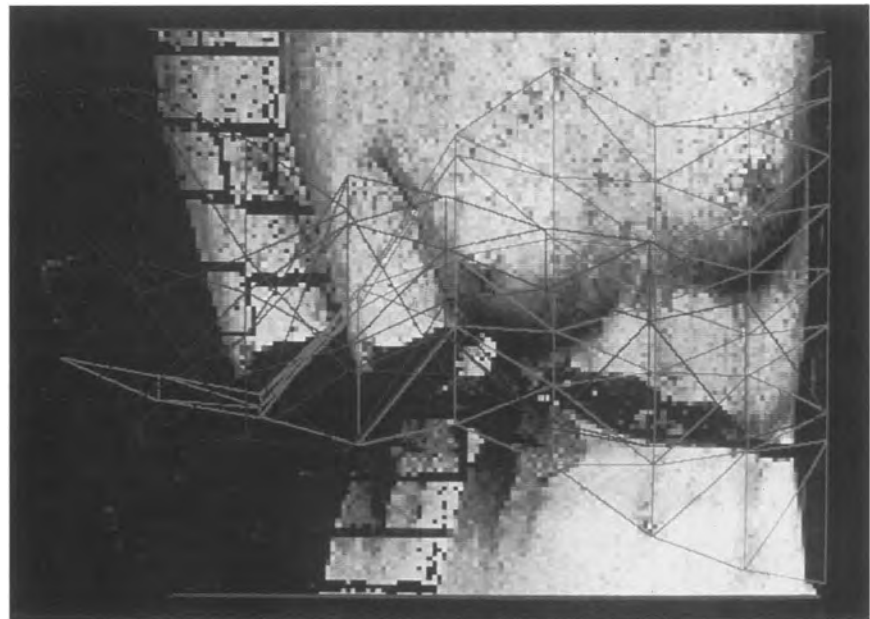


Fig. 7. *Scherzo #10*, color digital image, 569 × 400 pixels, 1989–1990. To produce this work, I combined and re-combined synthesized elements (including fractals), my own photographs and iconographic reproductions from both ancient and contemporary cultures.

times and test plans. The course of an event is, to a certain degree, unpredictable, absorbing both the playful behavior of the participants and the eventual technical glitches and delays, all of which contribute to the dynamic nature of teleart.

My telecommunications works can be organized according to different degrees of involvement, ranging from participation in events and group initiatives to the formulation of projects. In my ex-

perience, the most viable projects have generally been the ones using relatively simple, inexpensive operational systems: videotex [22], slow-scan television and fax. Only recently have I had access to telematic networks.

One side of my work in telecommunications has involved participation in events organized in different parts of the world by either individuals or groups with diverse proposals. These include the fax-system projects *Earth Summit Fax*

Fig. 8. Screen shot of the multimedia piece *Passo Doble*, 1994, published in the CD-ROM *Arte Cidade* (City Art) in São Paulo. In *Passo Doble* the navigation was conducted by the movement of the image on the screen.





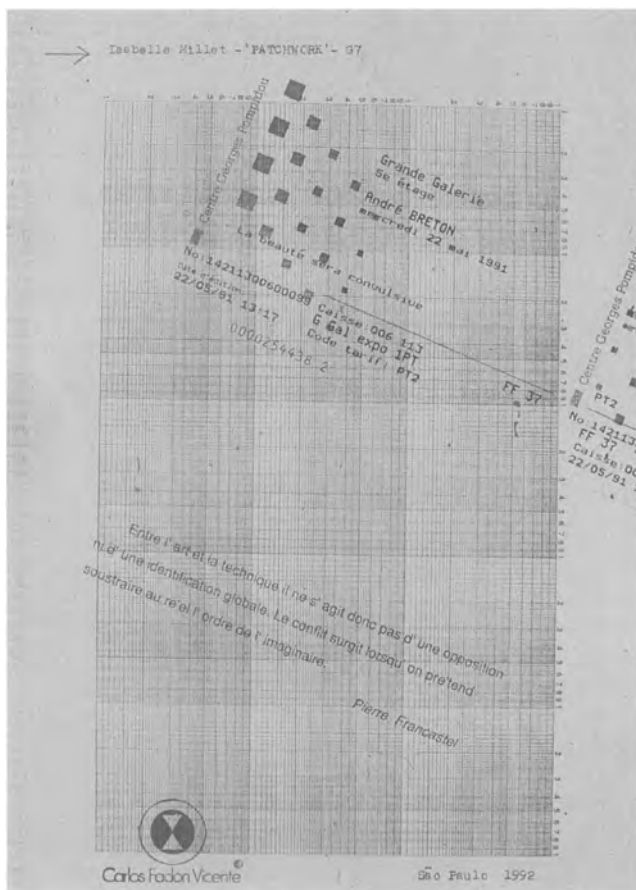


Fig. 9. G-7, 21 x 29.7 cm, fax piece transmitted as a contribution to Isabelle Millet's fax project *Patchwork*, 1992. Millet's project was part of the exhibition *Les Machines à Communiquer* at the Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette in Paris.

Some of my telecommunications projects were conceived to be transmitted and received as more finished products. In these cases, the interaction could unfold as a response to the work and not as its continuation or re-elaboration. These works provided room for new manifestations—such as another work created as response or commentary—that continued to be mediated by telecommunications systems. In this category, I will offer two examples. The first is *SSTV 1* [24] (1987), which utilized slow-scan television. In this work, letters generated by means of a special feature of the video camera were superimposed upon the video image of a typewriter, creating an inter-apparatus dialogue. The second is *Dupla Face* (Double Face) (1988), which was generated in videotex. At the time, this work was available to the public via a videotex service of the local telephone company (Telecomunicações de São Paulo SA). Both works were done with the support of the then Instituto de Pesquisa em Arte e Tecnologia (Art and Technology Research Institute), a private association of artists and theoreticians founded in São Paulo in 1987, which closed a few years later.

The continuity and fluidity of telematic space points to the notion of circularity and to the concept of a loop. A work is born, circulates, lives and is eventually closed, having been elaborated and re-elaborated in every node of the network. This concept was explored by two of my projects, the first geared toward cultural interrelations and the second toward cultural intercommunications. *Natureza Morta—Ao Vivo/Still Life—Alive*, one of my first works, occurred in 1988 as part of the event "Intercities: São Paulo/Pittsburgh" [25]. It readdressed the traditional artistic genre of the still life, employing a new medium: a slow-scan television system connected to regular telephone lines. Basically, an image (a still life) generated in São Paulo was transmitted to Pittsburgh, where it was used as a background for a new image (another still life), which was sent back to São Paulo,

(U.S.A., 1992), *F'AXis '93*, *F'AXis '94* and *Megaliths & Office Machines* (1996), by Lilian A. Bell; *Elasticfax* (Brazil, 1991) and *Elasticfax 2* (U.S.A., 1994), by Eduardo Kac; and *City Portraits* (France, 1990) and *Patchwork* (France, 1992), by Isabelle Millet and the Art Réseaux group, coordinated by Karen O'Rourke (Fig. 9). The other side involves the conception and organization of group telecommunications events. In 1989, the *Three-City Link* brought together artists in Boston (led by Dana Moser), Chicago (organized by Eduardo Kac and me) and Pittsburgh (the DAX [Digital Art Exchange] Group). A slow-scan television system connected to a three-way telephone conference call permitted the objectives of the project to be met. These were to share the exhibition and

interaction of images, generating a visual reflection upon the relations between urban space and telematic space. *EarthDay/Impromptu* (1990) was an event organized collaboratively from Chicago. It included artists Irene Faiguenboim and Eduardo Kac (who were both in Chicago along with me) and Bruce Breland of the DAX Group of Carnegie Mellon University in Pittsburgh, among other artists in different American cities and various countries (Australia, Austria, Brazil, Israel, Portugal, England, France and Canada). All participating artists worked together in an improvised creation and ecological celebration. In *EarthDay/Impromptu*, both fax machines and slow-scan television were used for the generation and transmission of images [23].

Fig. 10. *Natureza Morta—Ao Vivo/Still Life—Alive*, telecommunications work using slow-scan television, 1988. These photographs of the video monitor show multiple configurations formed as new images that were transmitted via telephone through slow-scan television from São Paulo to Pittsburgh and vice versa. An image (a still life) generated in São Paulo was transmitted to Pittsburgh, where it was used as a background for a new image (another still life), which was sent back to São Paulo, and so on.



and so on (Fig. 10). The second project is *Telage* [26], one of my more recent works, which was presented in conjunction with the event “Arte Cidade/A Cidade e seus Fluxos” (City Art/The City in Flux). The project was about an urban concept of time beyond clock and calendar references. It dealt with images and sounds separately. It was a renewed reflection upon the relationship between urban space and telematic space. *Telage* combined the transmission of data via telephone with the manipulation of images and sounds in the computer. It explored problems related to long-distance interaction, the transposition of procedures and the ideas of collage/dé-collage and montage. Artists in four cities were circularly linked via computers connected to normal telephone lines. Three artists coordinated the work of more than 30 artists in different Brazilian cities: I organized artists in São Paulo, Irene Faiguenboim worked out of Recife and Gilberto Prado brought together the work of artists in Campinas; Eduardo Kac joined us in Lexington, Kentucky. Sounds and images were transmitted through this four-node network asynchronously, modified at each site and terminated at the end of a cycle. *Telage* unfolded in almost-real time (Fig. 11).

## ABOUT EXPERIMENTATION AND EXPRESSION

Throughout the aesthetic and conceptual issues addressed in my work there is a merging of practices of experimentation and expression, to the point of a complete fusion between the two. Collaborating toward this fusion are the iteration of concept and project; indeterminate thematics involving hybridization and the interrelation of elements; the connection between a technical repertoire and expressive potential; and an economy of means. The iteration of concept and project is guided by the unpredictable dynamic of visual thought. Often operating through ambivalence and change, my works develop by means of movement, building a subtle, interlaced and layered web of meanings. There is an acknowledged “thematic indeterminacy” in these works—or rather, there is no predetermined question to be discussed or thematic that must be addressed. There are, however, intentions, desires and ideas on different levels—esthetic and conceptual—that crystallize and are often altered, under the influence of technological resources, in a dynamic complementarity.



Fig. 11. *Telage*, color digital image, 459 × 306 pixels, 1994. This was one of the many images and sounds produced remotely and collaboratively by the group of artists who contributed to the project. Irene Faiguenboim (Recife, Brazil), Gilberto Prado (Campinas, Brazil) Eduardo Kac (Lexington, Kentucky) and I (São Paulo, Brazil) contributed to *Telage* and also coordinated the work of more than 30 other artists from our respective cities. *Telage* combined the transmission of data via telephone with the manipulation of images and sounds in the computer. It explored problems related to long-distance interaction and the transposition of procedures and ideas in collage/dé-collage and montage.

In a process of hybridization rooted in the operations of collage and montage, the generation of visual and audiovisual elements in my work is based as much in the operation of synthesis as in that of appropriation. The unfolding of this elaboration incorporates both deterministic and aleatory processes. I understand interrelation as the articulation of these elements in a linear or non-linear mode and/or a direct or indirect manner. This articulation of elements also defines interactivity, taking in spectators and their cultural references [27].

The connection between technique and artistic expression is a challenge confronting each project. In the works described above, the coherent use of resources and their employment as an autonomous means of expression is maintained against the mannerisms of special effects and the mere emulation of traditional artistic forms. In the end, I intend to use technology, or rather borrowed technology [28], with a critical, exploratory attitude, rather than behaving simply as another passive user. The economy of means that also characterizes my work manifests itself in the identity of my production and in my cultural activity, both of which lean toward a reductive conceptual and aesthetic approach, which also typifies my use of technical resources. This orientation, in part, indicates an attitude in-

herited from Constructivist thought [29].

Intangibility and volatility are intrinsic to electronic media. In virtual forms, a world of images and sounds is transformed into a codified flux of signals that pulsate and resonate like reality itself does. Blended in the fusion of experimentation and expression, between evanescent creation and perception, the poetic quality of my electronic artworks proposes enigmatic and malleable realities.

## References and Notes

1. A great number of works relate to this topic, such as Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1969); Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1956); Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos* (São Paulo: Martins Fontes, 1955); Nelson Werneck Sodré, *Síntese de História da Cultura Brasileira* (Civilização Brasileira, 1970); Carlos G. Mota, *Ideologia da Cultura Brasileira* (1933-1974) (São Paulo: Ática, 1978); and Roberto Damatta, *O que faz o Brasil, Brasil?* (São Paulo: Rocco, 1984).
2. See, for example, Walter Zanini, ed., *História Geral da Arte no Brasil* (São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983).
3. See, for example, Boris Kossoy and Maria Luiza Tucci Carneiro, *O Olhar Europeu: o Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX* (São Paulo: Edusp, 1994).
4. For an account of these facts, see Boris Kossoy, *Hercules Florence: 1833, A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil* (São Paulo: Duas Cidades, 1980).
5. In 1971, Waldemar Cordeiro (1925–1973) organized the exhibit “Arteônica—o uso criativo dos



meios eletrônicos nas artes" (Electronic Art—The Creative Use of Electronic Media in the Arts) at the Fundação Armando Álvares Penteado in São Paulo. His thoughts and works are documented and analyzed in the book *Waldemar Cordeiro—A Aventura da Razão* (São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986). *Editor's note:* See also documentation published in *Leonardo* 30, No. 1, 1997. —E. Kac, Section Editor.

6. See article by Walter Zanini, "Historiadores Relutam em Aceitar as Novas Formas de Criação," *O Estado de S. Paulo*, Section 2, Year 9, No. 3192 (1995). Some events and festivals have recently contributed to the beginnings of a reversal of this picture by establishing a strong presence for video productions. Among them are VideoBrasil in São Paulo (organized by Fotoptica and later by Associação Cultural VideoBrasil), Forum BHZ in Belo Horizonte and Studio Internacional de Tecnologias da Imagem in São Paulo (organized jointly by Serviço Social do Comércio and Universidade Estadual Paulista [São Paulo State University]). *Editor's note:* See also Arlindo Machado, "Video Art: The Brazilian Adventure," *Leonardo* 29, No. 3, 225–231 (1996). —E. Kac, Section Editor.

7. These topics have been the object of wide coverage and debate in the Brazilian press. The São Paulo newspaper *Jornal da Tarde* (21 July 1996) stated that out of the 150 million inhabitants of Brazil, only 300,000 were connected to the Internet. It also asserted that there are 13.1 million telephone lines and 4 million computers in the country. In Brazil, a telephone line must be bought (thereby becoming an asset). At the time of writing, a line cost approximately \$4,000 dollars, in addition to the normal monthly bill for calls. Following are some average comparative prices, as of 1996: minimum monthly salary, \$100; entry-level personal computer, \$2,000; compact car, \$10,000. For a more specific source providing regular coverage of telecommunications issues in Brazil, see *Revista Nacional de Telecomunicações*, Telepress Associação, São Paulo.

8. I see photography as a system of elaboration of realities. I refer to realities in the plural because their realization involves the construction of a 2D fixed image using a band of the electromagnetic spectrum (usually, "visible light"), mediated by a technological apparatus, from an external reality (the first reality) at a given moment. This realization is dependent upon the intentions and cultural reference frame of the author (the photographer). The author's frame of reference is an internal reality, the partial dominion of his or her consciousness. The reception of the resulting work by the spectator corresponds to concepts coming from the reality contained in the image, which are also based on his or her cultural references. Consequently, every person can have different apprehensions and interpretations. This definition takes in both the fictional possibilities of the photograph and its validity as a historical source. It is a departure from the definition of photography as "a second reality" formulated by Boris Kossov in the beginning of the 1970s and referred to in Boris Kossov, *Fotografia e História* (São Paulo: Ática, 1989).

9. *Outdoor Mulher* is a color photographic essay made up of audiovisual media (slide projection synchronized with a soundtrack) and a series of images on paper (blow-ups of 35-mm filmstrips). It was first shown at the Museu da Imagem e do Som de São Paulo (Museum of Sound and Image of São Paulo) in 1982.

10. *Refletir* (Reflecting) is a color photographic essay on paper. It constituted my first one-person show, which was held at the São Paulo Museum of Art in 1980.

11. *Avenida Paulista* is a long-term photographic project focusing on the cityscape. It documents transformations along one of the most important avenues in São Paulo—Paulista Avenue. This black-and-white essay started in 1983 and continues at the time of writing. It has been shown widely and is part of the collection of the Center for Creative Photography at the University of Arizona in Tucson and

the Coleção Pirelli of the Museu de Arte de São Paulo (São Paulo Museum of Art), among other collections.

12. I have produced a series of reflections on the interrelations between photography and electronics that I have made public on different occasions and under different themes since 1986, presenting my thoughts in the contexts of expositions, conferences, articles, courses in cultural and educational institutions, symposiums and publications in Brazil and abroad. *Editor's note:* For additional information see bibliography at the end of this article. —E. Kac, Section Editor.

13. Here I am making an analogy to, and not a direct application of, the concept. In the glossary of the Brazilian edition of C.G. Jung's *Memories, Dreams, Reflections*, Aniela Jaffé explained: "Synchronicity is a term created by C.G. Jung that expresses a significant coincidence or a correspondence between a psychic event and a physical event or between dreams and analogous or identical ideas that occur in different places and that cannot be explained by causality." C.G. Jung, *Memórias, Sonhos, Reflexões*, Aniela Jaffé, ed. (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975) pp. 358–359.

14. The joint efforts of Carlos Freitas, Klaus Koster, Richieri Pazetti and Eli Sumida were fundamental for the success of these works, whether they involved the development of software programs created specifically for the project or direct participation in production. Palette, established in São Paulo, was one of the first Brazilian computer-graphics companies geared towards business and advertising.

15. Professor and artist Paulo Laurentiz (1953–1991) condensed his ideas and works in Paulo Laurentiz, *A Holarquia do Pensamento Artístico* (Campinas, Brazil: Editora da Unicamp, 1991).

16. I completed my graduate studies at the School of the Art Institute of Chicago in 1990. My studies there were sponsored by a grant from the Brazilian Department of Education through the program Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

17. One of the images in *Scherzo* is part of the Polaroid International Collection in Germany. *Places/Placesx* (1988–1990) are black-and-white photo essays in the form of artist's books done during my studies at the School of the Art Institute of Chicago.

18. This CD-ROM came out of the project "Arte Cidade," a large event organized and partially sponsored by the Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (São Paulo State Department of Art and Culture) in 1994 under the coordination of Nelson Brissac and Agnaldo Farias.

19. See Carlos Fadon Vicente, "Tele-Presença-Ausência" *Trilhas* No. 6 (Campinas, Brazil, 1997).

20. The concept of "distributed authorship" appears in Roy Ascott, "Art and Telematics," in Heidi Grundmann, ed., *Art Telecommunication* (Vancouver and Blix, Vienna: Western Front, 1984) p. 35.

21. The term "communication flux" refers to the design of information paths, the space-time configuration of participants and the intended mediation of telecommunications resources.

22. Videotex is an interactive information service accessed by customers through telephone lines and usually displayed in low-resolution text and graphics. The system interface is a video monitor coupled with a keyboard. Videotex use reached a height in the 1980s through systems such as the well-known French *Minitel*.

*Editor's Note:* For more information on videotex in the United States and Brazil, see John I. Tydeman, *Teletext and Videotex in the United States* (New York: McGraw Hill, 1982) and Verginio Zaniboni Netto, *Videotexto no Brasil* (São Paulo: Nobel, 1986). —E. Kac, Section Editor.

23. See Eduardo Kac, "Aspects of Aesthetics of Telecommunications," in John Grimes and Gray Lorig, eds., *SIGGRAPH Visual Proceedings '92* (New York: ACM, 1992) pp. 47–57.

24. This work utilized the image of the typewriter to make an ironic comment on the situation Brazilians find themselves in vis-à-vis access to new telecommunications technology. The typewriter appeared again in my multimedia work *Urbi et Arti* (1994).

25. See Carlos Fadon Vicente, *Still Life/Alive*, *Leonardo* 24, No. 2, 234–235 (1991). The "Intercities" event was a joint effort of the now extinct Instituto de Pesquisa em Arte Tecnologia (São Paulo) and the DAX Group of Carnegie Mellon University (Pittsburgh, Pennsylvania). *Editor's note:* See also Artur Matuck, "Telecommunications Art and Play: Intercities São Paulo/Pittsburgh," *Leonardo* 24, No. 2, 203–206 (1991). —E. Kac, Section Editor.

26. *Telaje* is a contraction, suggested by Eduardo Kac, of the original title, *Télécollage*, which was conceived in 1989.

27. For further discussion of the issue see Arlindo Machado, "Carlos Fadon Vicente: la Apropriadón de la Tecnología," *Heterogenesis* No. 16 (Lund, Sweden: Julho, 1996).

28. See Carlos Fadon Vicente, "Interações," *Item 3* (Rio de Janeiro) (February 1996) pp. 26–28. See also "Imagem/Interatividade e Imprevisibilidade," *Nanico* No. 14 (October 1996) pp. 11–13.

29. *Editor's Note:* The author is making reference to the Russian avant-garde movement Constructivism, which was based on methodical exploration of the properties of diverse materials and of pictorial elements such as color, line and surface. Constructivism also had strong ties with industry. Constructivism had a strong influence on Brazilian art chiefly in the 1950s and 1960s, resulting in distinct and multiple developments. However, the author has no direct connection to these local developments. Instead, in this passage of the text he makes direct reference to the original Russian movement. For more information on the rapport between Constructivism and Brazilian art, see Aracy Amaral, ed., *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962* (São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977). —E. Kac, Section Editor.

## Bibliography: Works by and about the Author

*Editor's Note:* The following bibliography is provided to help interested readers in identifying additional sources on the author's work and on digital imaging and digital photography in Brazil. —E. Kac, Section Editor.

Bardi, Pietro M. *Em Torno da Fotografia no Brasil* (São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1987).

Billeter, Erika. *Canto a la Realidad Latinoamericana 1860–1993* (Barcelona: Lunewerg Editores, 1993).

Bril, Stefania. "Color from Brazil," *FotoFest 1992* (Houston, TX: Houston FotoFest, 1992).

Camargo, Mônica Junqueira de, and Mendes, Ricardo. "Fotografia," *Cultura e Fotografia Paulistana no Século XX* (São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992).

*Comunicações & Artes* 17, No. 28 (São Paulo, 1994).

*Encyclopedia of Photography* (New York: International Center of Photography, 1984).

*Encyclopédie Internationale des Photographes* (Hermance, Switzerland: Edition Camera Obscura, 1985).

Fabris, Annateresa. "A Ausência Presente," *Passagem* (São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1986).

- . "A Realidade Simulada," *Imagens por Computação Gráfica* (Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1987).
- . "A Regra do Acaso," *Vectors* (São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1991).
- Fadon Vicente, Carlos. "Cities from Imaginary," in Karen O'Rourke, ed., *Art-Reseaux* (Paris: Editions du CERAP Université de Paris I, 1992).
- . "Conjunto Oito & Telage '94," *Neo* (CD-ROM magazine) No. 12 (São Paulo: Próxima Mídia Editora, 1997).
- . "Faxcriterions," *Electrographic Art* 16 (Budapest, 1996).
- . "Fotografia: A Questão Eletrônica (1993)," *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (Mexico City: Centro de la Imagen, 1996).
- . "Fotografia Eletrônica: uma Reinvenção da Fotografia," *IrisFoto* 46, No. 462 (São Paulo, 1993).
- . "Fotografia e Futuro: Retórica e Ilusão Tecnológica," *IrisFoto* 50, No. 500 (São Paulo, 1997).
- . "Imagem e Arte Eletrônica" *Neo* (CD-ROM magazine) No. 12 (São Paulo: Próxima Mídia Editora, 1997).
- . "Imagem/Interatividade e Imprevisibilidade," *Nanico* No. 14 (São Paulo, 1996).
- . "Interações," *Item* No. 3 (Rio de Janeiro, 1996).
- . "Medium," *CineVideo* (São Paulo: Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1992).
- . "A Memória em Risco/Fotografia Eletrônica: Técnica, Estética, Ética (1990–91)," *Neo* (CD-ROM magazine) No. 12 (São Paulo: Próxima Mídia Editora, 1997).
- . "Passagem/Alfa," *Passagem/Alfa* (São Paulo: Waldemar Cordeiro Room, Campos Elíseos Palace, 1993).
- . "Série Alfa," *Alfa* (São Paulo: Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1988).
- . "Sobre a Passagem," *Passagem* (São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1986).
- . "Sobre Vectors," *Vectors* (São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1991).
- . "Still Life/Alive," *Leonardo* 24, No. 2, 234–235 (1991).
- . "Sur Passage," in Mario Costa, ed., *Nuovi Media & Sperimentazioni d'Artista* (Salerno, Italy: Università degli Studi di Salerno, 1994).
- . "Telage," *Arte Cidade/A Cidade e seus Fluxos* (São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1994).
- . "Uma Visão da Fotografia," *Foto/Idéia* (São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987).
- Fotoptica* (São Paulo) Nos. 102 (1981), 118 (1984) and 129 (1986).
- ICC Artist's Database* (CD-ROM) (Tokyo: InterCommunication Center [NTT], 1994).
- Irisfoto* (São Paulo) Nos. 384 (1985), 390 (1986), 462 (1993) and 500 (1997).
- Kac, Eduardo. "Aspects of the Aesthetics of Telecommunications," *SIGGRAPH Visual Proceedings '92* (New York: ACM, 1992) pp. 47–57.
- Kossoy, Boris. "A Memória Além do Espelho," *Passagem* (São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1986).
- . "Em Busca da Dupla Realidade," *Galeria* No. 2 (São Paulo, 1986).
- Kossoy, Boris, and Entler, Ronaldo. "Histoire de la Photographie Brésilienne 1940–90," *Photo* No. 329 (Paris, April 1996).
- Machado, Arlindo. "Arte Permutacional," *Arte Cidade/A Cidade e seus Fluxos*, CD-ROM (São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1994).
- Plaza, Julio. "Fadon: Uma Poética Digital," *Alfa* (São Paulo: Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1988).
- Zoom* No. 120 (Paris, 1986).

---

Manuscript received 4 December 1996.

## Tele-presença-ausência (\*)

Carlos Fadon Vicente (1995)

As manifestações artísticas mediadas por sistemas de telecomunicação — aqui denominadas de *telearte* — tem como traços marcantes a interatividade e a tele-presença em tempo real (ou quase-real). A *interatividade* pode ser reconhecida nos processos de criação, produção, percepção e interpretação das obras de arte que utilizam tanto as técnicas artesanais como as novas tecnologias de comunicação. A *tele-presença*, preliminarmente definida como uma presença indireta ou uma atuação à distância, tem uma trajetória enraizada em diferentes práticas sociais e culturais, embora seja um termo de uso relativamente recente. Tendo como pano de fundo a telearte, a seguir são comentadas questões relativas à tele-presença e à interatividade, e é exposta a noção de *tele-ausência*, num primeiro momento definida como sendo a rarefação da presença ou a negação da tele-presença.

### 1. Tele-presença: o sagrado

Através dos tempos, deuses e divindades em geral tem sido associados às mais diversas iconografias, compreendendo fenômenos naturais, formas humanas e animais, objetos, imagens, palavras, etc. Não sendo raro o estabelecimento de locais sagrados, tais como templos e santuários, e de celebrações ligadas a datas especiais, por exemplo, a mudança das estações do ano. Essas representações apontam para um mundo sobrenatural, configurando uma forma de tele-presença de natureza mágica e transcendente, e mantendo uma inserção peculiar na vida cotidiana, através dos mitos. São modeladas por dogmas e preceitos, sofrendo poucas alterações ao longo do tempo. Aqui a tele-presença é, por definição, matéria de fé.

A tele-presença implica numa projeção simbólica — uma presença não concreta — que se apresenta e representa em seu lugar, convertendo-se num ritual simbólico. No limite, a tele-presença sagrada se chama onipresença. A tele-ausência se mostra nos encontros com os deuses e divindades, por exemplo, nas peregrinações ou nas cerimônias públicas e privadas, através da submissão do fiel/crente. Contemporaneamente a tele-presença sagrada pode ser intermediada por sistemas de telecomunicação, principalmente rádio e TV, por vezes adotando a estética do espetáculo profano.

### 2. Tele-presença: paralelos e antecedentes

A tele-presença, vista como um deslocamento no tempo e/ou no espaço, induz o traçado de alguns paralelos. Assim é, por exemplo, a fotografia se a aceitarmos como um eco do passado, ou nos referirmos ao estudo dos corpos celestes pela astronomia e

radioastronomia. Já os "panoramas", populares na Europa do século XIX, recorriam a ilusão da presença, constituindo-se em dispositivos destinados a simular a presença dos espectadores num ambiente distante e desconhecido, tais como paisagens exóticas, cenários urbanos, sítios históricos, etc.

Aceita hoje em dia sem maiores dificuldades, por assim dizer, a tele-presença tem um percurso histórico ao longo do qual foi sendo erguida sua aceitação, remontando ao telégrafo, ao telefone, ao rádio e à televisão. Esses meios de comunicação, que em seus primórdios causaram espanto, fascinação e até mesmo receio, agora fazem parte do dia a dia. Enquanto isso, outros recursos, tais como o videofone e a Internet podem parecer corriqueiros para alguns, porém algo fantásticos para outros. Revelando o descompasso que pode existir entre inovações tecnológicas e mudanças sociais em cada contexto histórico-cultural. Em todas as épocas os meios de comunicação buscaram ampliar e multiplicar as possibilidades de contato, ou seja, de alcançar e encontrar o "outro" — até mesmo em outros mundos, como é o caso do projeto SETI (Search for Extraterrestrial Intelligence).

O telégrafo, baseado no código Morse, estabeleceu-se como uma forma rápida e condensada de comunicação escrita face ao correio convencional. Seu imediatismo permite considerá-lo como uma forma de presença à distância, como anunciação. Como exemplo, seu uso nos contos de Sherlock Holmes.

O telefone inaugurou a intercomunicação verbal pessoa a pessoa à distância, ainda que a precariedade técnica inicial tenha levado à consideração como meio de transmissão unidirecional. Seria redundante comentar os desenvolvimentos técnicos ou ressaltar as transformações induzidas pelo telefone, cujo substrato é o conceito de rede. Cabe um exemplo, assinalando um uso premonitório levado a cabo por Moholy-Nagy em 1922 com suas *Telephone Pictures*.

O rádio trouxe a presença "ao vivo" de notícias, entretenimento musical e teatral, propaganda política e comercial, etc., criando uma conexão com o mundo exterior ornada por aura de credibilidade, em particular entre os anos 1930 e 1950, que só seria sobrepujada pelo advento da televisão. Como um exemplo significativo tem-se a conhecida irradiação, em 1938, da novela *The War of the Worlds* de H. G. Wells, dirigida por Orson Welles.

Com sua luz azulada, ao longo do tempo a televisão estabeleceu sua teia por quase todos os recantos do planeta, exercendo e refletindo ponderável influência cultural e suplantando aquela antes proporcionada pela imprensa e pelo rádio. Um momento significativo é a transmissão ao vivo do desembarque do homem na Lua, em 1969. A "telinha" também começou com limitações, primeiro em preto e branco com programas ao vivo e filmes. Desenvolvimentos técnicos posteriores, em particular, vídeo-gravação, sistemas em cores, transmissão ao vivo em rede, reforçaram a "naturalidade" da televisão.

Mais ainda, aliando o uso do telefone na tentativa de criar um certo diálogo com o telespectador, buscando a ilusão de ser bidirecional. O desenho das antenas de TV reflete também essa evolução, as lineares servindo às emissões locais, as parabólicas servindo às emissões via satélite, globais.

Pode-se dizer que as transmissões "ao vivo" de rádio e televisão seriam "quentes" em contraposição ao uso de gravações de áudio e vídeo — sujeitas ao artifício da montagem — que por sua vez seriam "frias", observe-se que os termos "quente" e "frio" são aqui empregados relativamente a veracidade das informações. A generalização do uso das gravações em rádio e tele-difusão, mais recentemente a afluência de "efeitos especiais" e a desmistificação trazida pelo *making of*, qualificam essa tele-presença como uma tele-representação, ou mesmo, uma tele-encenação.

No telégrafo e no telefone a tele-ausência é dada pela escuta, clandestina ou autorizada. No rádio e na televisão ela localiza-se na censura e em sua contraparte, o engajamento. Como formas particulares dessa ausência está a guerra pela informação e contrainformação através de interferências (e.g., durante a chamada "guerra fria") e de proibições (e.g., o banimento das antenas parabólicas no Irã).

### 3. Interatividade: fluidez e participação

A interatividade — *ação recíproca*, conforme o dicionário — está implícita nos processos em geral e na arte em particular. A atualidade ou a novidade do termo, diga-se de passagem exagerada e distorcida pelo *marketing*, decorre dela estar vinculada às novas tecnologias de comunicação — mais diretamente aquelas dependentes da informática e da telemática. Até então alguma coisa descrita mais como um diálogo interno, a interatividade adquire também feições externas, operacionalizadas por interfaces específicas, solicitando ações concretas e/ou virtuais no âmbito da triangulação *pessoa — obra/máquina — ambiente natural/construído*. Algumas vezes essa interação é simplesmente reativa, em outras ela envolve uma contribuição mais significativa do participante, dito navegante, não mais um espectador.

A interatividade pode ser examinada sob dois prismas distintos, a fluidez da obra e a participação do público. A fluidez funda-se no conceito da obra aberta. As poéticas embebidas nas novas tecnologias de comunicação tornaram a obra progressivamente adaptativa, mais permeável e multiforme, eventualmente mais complexa e controversa, mas obviamente por si não asseguram qualidade ou significância. Novos paradigmas vão se decantando, alterando-se substancial e concomitantemente as convenções de obra, autoria e público. O problema do imaginário permanece, em particular o papel do artista e do designer na formulação da interface real-virtual.

As raízes da participação do público, tanto individual como coletivamente, se perdem no tempo, seja na tradição das festas populares, oficiais e religiosas, passando pelo circo, teatro e ópera, seja no mosaico dos espetáculos contemporâneos — sua participação é que convalida o espetáculo/obra. Em algumas circunstâncias é a própria participação que encarna o espetáculo, como é o caso do Carnaval. A partir dos anos 1950 e 1960, algumas manifestações artísticas estenderam os limites da participação ao envolver o público na elaboração e na definição da obra, tais como, *happenings*, performances e instalações. Essa aproximação lúdica seria adotada mais adiante em *video games*, multimídia baseados em *compact disc*, redes e bancos de dados, e sistemas de realidade virtual, etc.

#### 4. Telearte: interatividade e tele-presença

Pautados usualmente pela tele-presença e interatividade, nos eventos em telearte o espaço virtual tem primazia sobre o espaço real. A virtualidade e interatividade agregam novas formulações ao imaginário contemporâneo em termos de acessibilidade, de caracterização espaço-temporal e de recomposição de valores culturais. A telearte é um subconjunto da arte eletrônica, em particular da *arte interativa* e que opera sobre a união dos recursos da informática e telemática, bordejando a robótica e a bio-eletrônica. Sua dimensão política e social, funda-se de um lado, na dinâmica de operação, caracteristicamente processual e, de outro, nos modelos ideológicos presentes em sua concepção.

A tele-presença em telearte traz consigo, num certo sentido, uma ausência, ou seja, gerada num ponto P, uma tele-presença X num ponto A implica numa certa ausência de X em P. Além disso a tele-presença estabelece uma espécie de paródia da ubiquidade, pois essa tele-presença X pode "acontecer" em um número finito de pontos A, B, C, ... .

A tele-ausência tem duas faces, uma mais operacional e outra mais ideológica. A primeira, de fundo material, pode ser definida pela impossibilidade de acesso às redes de intercomunicação em geral, seja por limitação de conhecimentos (os iletrados tecnológicos), seja pela escassez ou custo de recursos (os desprovidos de meios tecnológicos), seja por imposição tecnocrática (os monopólios tecnológicos e/ou políticos). De natureza conceitual, a segunda face da ausência situa-se na mistificação dos meios destinados interação à distância. Por exemplo, a natureza das redes/bancos de dados abertos, aliás perceptível na difusa crença de que "*the net is the message*" — parafraseando Marshall McLuhan — e que é passível de crítica análoga àquela feita por Umberto Eco sobre "*the medium is the message*".

(\*) Publicação original: Tele-presença-ausência. (1997, julho/dezembro). *Trilhas* (Campinas), 1(6), pp. 47-55.

## **Fotografia eletrônica: uma reinvenção da fotografia (\*)**

Carlos Fadon Vicente (1993)

A fotografia, tal como outros meios de comunicação e expressão, vem passando por transformações decorrentes de intrincados processos culturais. Nessa perspectiva, a fotografia eletrônica pode ser compreendida como uma reinvenção técnica e estética.

### Visão histórica

É hoje consensual o reconhecimento das múltiplas invenções da fotografia, atribuídas a Niépce, Daguerre, Florence, Talbot e Bayard. Sua invenção, ou descoberta se assim preferirmos, está ligada aos processos de reprodução técnica e respondeu às necessidades de distintos contextos histórico-culturais. Estes, por sua vez, determinaram seu curso futuro, e nesse sentido é ilustrativo o caso de Hercules Florence no Brasil.

Ao longo do tempo sucederam-se reinvenções técnicas e estéticas, por vezes marcadas por atitudes pendulares face às relações entre realidade e fotografia — esta até então em base essencialmente química. Nessa trajetória, e não por coincidência, alteraram-se nossa percepção / visão de mundo e o próprio conceito de fotografia.

Inovações tecnológicas trouxeram uma progressiva automação do aparato fotográfico (e.g., câmera, filme, processamento de filmes e ampliações). Mais recentemente vem ocorrendo uma interpenetração com outros meios técnicos, tais como eletrofotografia, telecomunicação, vídeo e computação. É nessa vertente que se situam as origens da fotografia de base eletrônica.

### Contexto e gênese

A intercomunicação e informatização das sociedades contemporâneas, ainda que não seja uma ocorrência uniforme nas diferentes culturas, expandiu a questão fotográfica de início restrita a produção e ao arquivamento de imagens para a esfera da disseminação e gerenciamento de informação, onde prevalecem os conceitos de redes de comunicação, bancos de dados e sistemas multimeios — posteriormente denominada convergência das mídias.

Pondo de lado, por simplicidade, as aplicações vinculadas ao sensoriamento remoto terrestre e extraterrestre, *a fotografia eletrônica tem sua razão de ser na aceleração e integração de processos de comunicação*. Trata-se de processos de comunicação científica, industrial e social, com destaque para o campo editorial.

Esta reinvenção também é múltipla e agora deve ser creditada a equipes de desenvolvimento no âmbito de empresas e instituições de pesquisa. É de se notar que as primeiras aplicações comerciais vieram de companhias da área de vídeo e mais tarde de empresas do ramo fotográfico. A própria nomenclatura reflete essa duplicidade, indo do *still video imaging* ao *electronic still photography*, mais tarde genericamente dita *digital image*.

É sintomático o fato do desenho das câmeras de vídeo e fotografia se aproximarem, notadamente nos modelos amadores, sugerindo ou antecipando uma dissolução das fronteiras entre cinematografia e fotografia eletrônicas. A máquina fotográfica tradicional produz e registra a imagem, já sua contrapartida eletrônica permite a transmissão da imagem, essa função induz à criação de um canal de realimentação para um editor-diretor de fotografia, analogamente ao que acontece na televisão — possibilidade pouco explorada nos hoje populares telefones móveis dotados de câmera.

#### Química versus eletrônica ?

O advento da fotografia eletrônica não é apocalíptico para a fotografia química. Ambas permanecem sendo *fotografia*. Razões econômicas e operacionais indicam uma convivência e transição entre os dois métodos e não um antagonismo. Aponta especialmente para uma metamorfose do imaginário fotográfico, fruto da combinação entre representação e invenção. Nas atuais circunstâncias o uso da fotografia eletrônica (mais comumente chamada "fotografia digital" em razão da preponderância de processos digitais na gravação, transmissão, etc.) tende a ser seletivo e progressivo, excetuados os eventuais modismos e mistificações que costumam acompanhar as "novidades tecnológicas".

Concretamente, hoje o impacto maior da eletrônica se faz sentir na expansão do conceito de realização da imagem, com o deslocamento do eixo de criação-produção da etapa de registro da imagem para a da manipulação eletrônica, via computação gráfica, que tem sido chamada impropriamente de pós-produção. A manipulação eletrônica realça e aprofunda as questões estéticas e éticas trazidas pela trucagem / montagem química. Por assim dizer, a fotografia passa por um ponto de mutação, fluida e volátil, tem uma imbricação com o universo das imagens eletrônicas em geral. De qualquer forma se o futuro está nos astros, ele também pode ser intuído a partir dos produtos e das estratégias de atuação de empresas-chave nas áreas da imagem e da comunicação eletrônica.

#### Rumo ao futuro

A fotografia eletrônica levanta alguns problemas cruciais:



- a matriz fotográfica se torna de certo modo ausente, isto é, deixa de ter a "materialidade" e o fetiche associados à fotografia convencional, tornando-se virtual e portanto não tangível;
- a natureza "perversa" da fotografia — a possibilidade de sua manipulação — deixa de ser uma possibilidade periférica e passa a ser um assunto central, já que pode servir à censura, ao patrulhamento ideológico, ao política ou ao mercadologicamente correto;
- a concepção da imagem, potencialmente mais complexa e sofisticada, debate-se entre a economia de meios, condensável na velha máxima "menos é mais", e o gasto maneirismo dos "efeitos especiais", ironizado no dito "*mouse* na mão e nada na cabeça".

O fulcro dessas questões é cultural, e não técnico — não existem propriamente soluções, mas sim mudanças e acomodações:

- o abandono da imagem em papel, uma possibilidade nesse fim de milênio, pode ser traumática, a memória — o relicário fotográfico — pode no futuro se resumir, por exemplo, a um pequeno cartão magnético;
- a imagem eletrônica pode ser entendida como a passagem ao limite da imagem química, em que sua "espessura" tende a zero, levando ao limite a noção de fotografia;
- a credibilidade da fotografia é um item complexo e delicado, para não citar seu uso para fins legais. Trata-se de certo modo de rever uma convenção cultural, a partir da constatação de que a fotografia envolve a elaboração de realidade e não uma mera reprodução.

Por fim um comentário sobre os abalos na questão da autoria e nos métodos e relações de trabalho:

- a observância dos direitos e das responsabilidades autorais permanece crítica, devendo abarcar as novas possibilidades técnicas de manuseio das imagens;
- alteram-se os papéis dos personagens envolvidos tanto na fotografia aplicada como na fotografia de expressão pessoal, sejam eles fotógrafos, editores, curadores, críticos, clientes, agências, laboratórios, etc. com reflexos nos diversos públicos da fotografia;
- diluem-se as fronteiras de trabalho, tanto na criação como na produção, tornando anacrônicas as instâncias burocráticas de regulamentação e delimitação de mercados, ganhando importância a qualidade da educação / conhecimento dos fotógrafos em geral.

(\*) Publicação original: Fotografia eletrônica: uma reinvenção da fotografia. (1993, abril). *IrisFoto* (São Paulo), ano 46, (462), pp. 48-49; revisto em 2005. Adaptação de texto escrito em 1990–1991, *A memória em risco / fotografia eletrônica: técnica, estética, ética*. (1997, janeiro). *Neo* (São Paulo), revista em CD, (12), snp.

**Medium (\*)**

Carlos Fadon Vicente (1992)

Explorando relações estéticas nos domínios da imagem técnica, *Medium* (1991–2000) é um ensaio fotográfico que aborda, em particular, os diálogos entre química e eletrônica como matrizes imagéticas. As imagens finais são construções fotográficas resultantes da múltipla exposição em filme, com predomínio do negativo em cores 120/6x6 cm. Sua sintaxe visual deriva de princípios da colagem e da montagem, em que coexistem duas fontes de imagens.

A primeira e principal fonte são sinais de televisão recebidos fora de sintonia. Trata-se de uma situação caracterizada pela aleatoriedade, onde podem estar presentes ruídos de fundo e interferências de outras emissões — uma situação fluída, imprevisível e incontrolável.

A segunda fonte é formada por elementos de ordem eletrônica (virtual) e não-eletrônica (concreta), naturais ou manufaturados, tomados ao vivo ou intermediados pelo desenho, computação gráfica, fotografia etc. Trata-se de imagens fantasmáticas, francamente fugazes, que evocam, por um lado, a questão da memória e, por outro, o visor de um alienígena.

A obra incorpora uma interpretação da imagem televisiva, enfatizando a cor, energia, estrutura e virtualidade — estabelecendo, em paralelo, um discurso sobre materialidade e representação. Em decorrência do processo formativo, as fotografias são marcadas pela dualidade determinação/indeterminação e, de algum modo, vinculadas ao conceito de sincronicidade.

(\*) Publicação original: Medium. (1992). *Cinevídeo: o diálogo cinema e vídeo* [Catálogo]. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, p. 32; revisto em 2011.

## **A memória em risco / fotografia eletrônica: técnica, estética, ética (\*)**

Carlos Fadon Vicente (1990–1991)

### **Introdução**

As linhas gerais deste texto foram estabelecidas, incluindo seu duplo título, no início de 1990 nos EUA [1], sendo completado posteriormente no Brasil. Estas formulações sobre fotografia e eletrônica se consubstanciam com a integração de dois eixos de reflexão, um histórico-cultural e outro estético-ideológico. Elas estão lastreadas na experiência e produção do autor, em fotografia iniciada em 1975, e naquela em arte e tecnologia, especialmente com imagens por computação gráfica [2], iniciada em 1985.

A contemporaneidade da articulação entre fotografia e eletrônica tem como pano de fundo a inelutável relação da fotografia para com a realidade [3]. Mesmo que ela (fotografia) seja uma simulação, ela busca se valer da coerência consequente dessa relação. A fotografia é documento e expressão, como as duas faces de Juno, a instrumentar a memória, a informar a transitoriedade da condição humana, a subsidiar a história da cultura — em que o *status* da imagem fotográfica vem oscilando, mais recentemente, entre a banalização e a sagração.

### **Fotografia e eletrônica**

A fotografia, assim como outros meios de comunicação e expressão, vem passando por transformações modeladas por recentes inovações tecnológicas, em especial aquelas advindas da eletrônica: automação e informatização da geração e do tratamento de imagens.

Muitas vezes anunciadas e tidas por eminentemente técnicas e operacionais, tais transformações ocorrem no bojo de complexos processos socioculturais, assim sendo estéticos e ideológicos. Em essência, alteram-se não só os modos de fazer, mas principalmente os modos de pensar.

Mudanças são frequentes na trajetória da fotografia e que aqui são sintetizadas, assinalando-se aspectos históricos e conceituais. Objetivando-se com isso melhor posicionar aquelas em andamento e de tentativamente se vislumbrar o amanhã, procurando-se elucidar a questão eletrônica.

### **Visão Histórica**

A fotografia tem sua origem ligada aos problemas de reprodução técnica, em particular aos processos de impressão e de sua industrialização, tais como a preparação de matrizes e originais — era a imagem que se fazia a si própria. Sua invenção — ou

descoberta, como também pode ser entendida — é contemporaneamente reconhecida como múltipla, sendo atribuída a Niepce, Daguerre, Florence, Talbot e Bayard [4]. Cada invenção se deu em um particular contexto histórico e cultural, que por sua vez condicionou sua aceitação, aplicação e desenvolvimento futuro. Essa vinculação é sobretudo exemplar na descoberta isolada da fotografia no Brasil por Hércules Florence.

Durante mais de 150 anos, mantida a sua base química, transformações técnicas e estéticas sucederam-se, estabelecendo-se como reinvenções da fotografia. Não foram acontecimentos pontuais, isto é, não se verificaram como mudanças instantâneas, mas como processos cuja amplitude e absorção foram diferentes em cada contexto. Essas reinvenções não tiveram todas o mesmo peso e parecem ter sua importância atenuada quando vistas à distância. Imersas em quadros socioculturais, elas são técnicas e estéticas, pois a rigor não se pode separar os dois aspectos, que se alternaram como deflagradores desses momentos. A título de ilustração, algumas delas são a seguir sumarizadas:

- o negativo, como matriz para multiplicação, presente nas invenções de Florence e Talbot. Desenvolvimentos posteriores consagraram o seu uso, definindo uma característica central da fotografia;
- a introdução da fotografia em cores, com sucessivos desenvolvimentos de processos, em positivo e negativo, acirrando o problema do realismo fotográfico, limitado até então ao tons de cinza;
- as sucessivas etapas de industrialização, iniciadas ainda no século XIX, da produção e processamento de materiais fotográficos, agindo como fator de popularização do meio;
- a câmera de pequeno formato e posterior utilização da película de 35mm, trazendo mobilidade e onipresença ao aparelho fotográfico;
- os dispositivos de iluminação artificial, potencializando os recursos e as aplicações da fotografia;
- o permanente desenvolvimento das emulsões foto sensíveis e seus suportes físicos, em termos de resposta à luz, sensibilidade e especialização, com destaque para a fotografia de revelação rápida e imediata, mais conhecida pela marca *Polaroid*;
- a automatização e informatização da câmera fotográfica, iniciada pelo controle de exposição, seguida pela motorização, focalização automática, *flash* dedicado e programas de operação. Essas inovações assinalam a presença da eletrônica no gerenciamento de funções da câmera e assumindo escolhas por delegação do fotógrafo;
- os diversos movimentos estéticos que, ao longo do tempo, estabeleceram distintas interações com a realidade e extrações da fotografia, entre eles: o pictorialismo, as vanguardas dos anos 1920, a nova objetividade, a fotografia subjetiva, a fotografia direta

etc. e, mais recentemente, o pós-modernismo e a chamada fotografia construída. Tais movimentos não foram porém eventos isolados mas, ao contrário, pertencentes a acontecimentos históricos, sociais e culturais mais amplos.

Alguns desenvolvimentos em âmbito próximo à fotografia tiveram grande influência sobre seu curso histórico, entre elas:

- os processos de impressão em meio tom, contribuindo decisivamente para sua disseminação, principalmente através de jornais e revistas;
- os recursos técnicos da televisão, tais como vídeo-gravação, redes de estações e transmissão ao vivo à distância, deslocando a fotografia do primado da informação visual imediata.

Por causa dessas reinvenções — e não por coincidência — renovaram-se tanto a visão de mundo como o próprio conceito de fotografia. Isto se deu, em particular, em sua relação para com a realidade concreta — inicialmente como espelho/cópia, depois como interpretação/representação e agora chegando à fabricação/invenção. Na verdade a fotografia carrega consigo todos esses traços, em maior ou menor grau, conformados a cada utilização como meio de comunicação e de expressão. Essa inter-relação fotografia e realidade é marcada por atitudes pendulares de negação/afirmação, por vezes conduzindo a posições dogmáticas. Estas são detectáveis, por exemplo, desde o século XIX com o foto-clubismo e até hoje, em certas inserções da fotografia no sistema da arte.

A fotografia pode ser definida como *um sistema de elaboração de realidades* [5]. Realidades no plural, pois sua realização envolve a construção de uma imagem fixa bidimensional, usando uma faixa do espectro eletromagnético (usualmente a "luz visível") e mediada por um aparato tecnológico, a partir de um espaço-tempo da realidade, num dado momento. Essa realização é dependente da intenção e do referencial cultural do autor – o fotógrafo – sendo este referencial uma realidade interna, de domínio apenas parcial de seu consciente. Sua recepção por uma pessoa — o espectador — corresponde à indução de imagens- conceitos mentais a partir da realidade contida na imagem, com base em suas referências culturais, conseqüentemente cada pessoa pode ter apreensão e interpretação diferentes. Esta definição abrange tanto as possibilidades ficcionais da fotografia como sua validade como fonte histórica.

#### Fotografia eletrônica: origens

A crescente globalização das sociedades e a subjacente informatização, por certo uma ocorrência não uniforme nas diferentes culturas, ampliou a questão fotográfica, de início restrita à produção e ao arquivamento de imagens, vindo a incorporar a distribuição e o gerenciamento da informação-imagem. Nesse universo, em que prevalecem os conceitos

de sistemas multimeios, de redes e de bancos de dados, a informação é um recurso estratégico, fonte de conhecimento e poder. As inovações tecnológicas correntes mostram uma interpenetração da fotografia com outros meios técnicos, tais como a eletrografia, a telecomunicação, o vídeo e a informática. É nesse panorama que se localizam as origens da fotografia de base eletrônica, configurando-se como *uma reinvenção técnica e estética*. Metaforicamente é uma passagem ao limite do filme, com sua espessura tendendo ao zero, levando ao limite a noção de fotografia, abrindo uma passagem da representação para a apresentação.

A fotografia eletrônica tem uma faixa pioneira e específica de aplicações científicas e militares: o sensoriamento remoto terrestre e extraterrestre. Disso são exemplo as imagens da Terra com objetivos meteorológicos e os levantamentos de planetas externos do sistema solar. Entretanto, *a razão de ser da fotografia eletrônica está na aceleração e integração de processos de comunicação*, sejam eles de natureza científica, militar, industrial ou social. Por aceleração entende-se a redução dos tempos de produção e os ganhos de produtividade. A integração compreende alterações coordenadas em procedimentos, ou seja, em recursos técnicos, padrões de qualidade, métodos de trabalho e definição de funções. Tais processos habitam ambientes virtuais, implicando em interfaces com computadores e redes de armazenamento e comunicação de dados. Um exemplo típico tem lugar na área editorial, através da combinação da fotografia e editoração eletrônicas.

Esta reinvenção é também múltipla e deve ser creditada a equipes de pesquisa e desenvolvimento em empresas e instituições. É de se notar que as primeiras versões comerciais vieram de companhias do setor de vídeo e foram anunciadas no início dos anos 80, seguindo-se lançamentos por empresas do ramo fotográfico. Essa duplicidade em seu berço reflete-se nas soluções técnicas e terminologias vigentes, indo do *still video recording* ao *electronic still photography*.

As câmeras para fotografia eletrônica comercializadas atualmente são em geral fruto de desenvolvimentos conjuntos de várias empresas, numa associação de interesses e conhecimentos. Há uma normatização parcial de sistemas e refletindo de certa maneira tecnologias e mercados emergentes. Elas apresentam diferentes soluções e características, condensadas a seguir:

- câmeras desenhadas especialmente para essa finalidade e câmeras convencionais especialmente adaptadas, dotadas de um "chassi eletrônico" para armazenamento das imagens, interno (removível ou não) ou externo;
- uso de CCD, *charged coupled device* (dispositivo de carga acoplada), para captação da imagem, isto é, superfície foto sensível. Ele pode ser descrito como uma matriz de minúsculos elementos foto detectores, em geral menor que os formatos fotográficos comuns;

- registro da imagem sob forma analógica ou digital, em baixa ou alta resolução, relativamente à imagem de vídeo, comparativamente inferior à dos filmes hoje em uso;
- modo cor ou preto e branco com índices de exposição limitados, para tomada de cenas estáticas, ou estáticas e dinâmicas;
- acoplamento direto ou indireto com estações gráficas, impressoras, copiadoras e foto gravadoras, com conexão local e/ou remota.

Utilizando igualmente o CCD, o *scanner* é um dispositivo de varredura de dados que pode ser considerado como uma câmera fotográfica dedicada a reprodução de objetos planos. Sendo frequente o recurso à interpolação de dados em termos de resolução e cor.

Nas câmeras fotográficas e de vídeo, notadamente aquelas destinadas ao grande público, nota-se uma aproximação em sua aparência externa. Essa simbiose parece sugerir ou antecipar um abrandamento das fronteiras entre fotografia e cinematografia eletrônicas. Praticamente não se tem notícia de câmeras conceitualmente mais radicais, por exemplo, no sentido de seguir outros modelos de perspectiva; ou mesmo bizarras, quem sabe dotadas de memórias substituíveis, por exemplo, com paisagens para compor recordações de viagens imaginárias.

#### Fotografia eletrônica: questões conceituais

Com a fotografia eletrônica a matriz fotográfica torna-se intangível, ou seja, desaparece a materialidade do filme. Virtual por definição, ela está ausente do mundo das coisas concretas. Destaque-se todavia que tanto a fotografia eletrônica como a fotografia química são ambas pura e simplesmente *fotografia* [6]. Assinale-se todavia uma significativa diferença: o original fotográfico em base química é único, dele são possíveis múltiplas reproduções em que alguma perda se acresce; o original fotográfico eletrônico pode ser duplicado invariavelmente, identicamente e sem perdas, deixando de ser um só para ser múltiplo — a fotografia sob o signo da multiplicidade e da ubiquidade.

Essa nova situação de inacessibilidade e volatilidade, em que sua visibilidade decorre de um estado de um circuito eletrônico, é avassaladora. Ela traz à baila a natureza perversa da fotografia — a possibilidade de sua manipulação — que deixa de ser um dado periférico e passa a ser uma questão nuclear, prestando-se à censura, ao patrulhamento ideológico, ao política e/ou mercadologicamente correto. Historicamente a manipulação não é exatamente uma novidade, pois o retoque e a montagem fotográfica datam de seus primórdios. Evidentemente não se pode esquecer que a fotografia, da realização à utilização, é uma sequência de escolhas em diferentes instâncias e por diferentes pessoas.

Embora se possa considerar tecnologicamente exequível uma matriz virtual indelével, sua existência não aliviaria de todo esse quadro, em razão dos artifícios para sua

falsificação, quase que sem deixar rastros. De qualquer forma, o fato dela não ter sido cogitada desde logo indica uma inclinação ideológica da fotografia eletrônica.

Pode-se identificar e caracterizar duas ordens de imagens (fotográficas eletrônicas):

- aquelas oriundas de câmeras para fotografia eletrônica, chamadas de imagens de primeira geração;
- aquelas obtidas pela captação, denominada digitalização, de fotografias convencionais e chamadas imagens de segunda geração. Estas se constituem por si só numa manipulação das fotografias que lhe deram origem, por conta do próprio procedimento de captação.

Na questão ética, não há diferença nas responsabilidades ou mesmo nos constrangimentos para realização de fotografias em base química ou eletrônica. Ela vai se tornar crítica com a manipulação eletrônica. Esteticamente, a fotografia eletrônica abarca, até o limite de suas possibilidades técnicas, as possibilidades da fotografia convencional e soma aquelas permitidas pela sua própria especificidade. Assim não se imagina possível, por exemplo, obter certas características decorrentes da "matéria" fotográfica, tal como a textura dos papeis; ou um fotograma [7], no atual estado da tecnologia — muito embora possa-se simular aparências e resultados.

Além da instantaneidade e transmissibilidade, a fotografia eletrônica tem um outro traço fundamental: posta em registro digital (também dito numérico) ela tem uma estrutura, ordenada e convertida em pontos (elementos de imagem ou *pixels*), passível de um tratamento matemático. É a partir dessa estrutura que se funda mais precisamente a manipulação eletrônica, abrindo um amplo leque de possibilidades estéticas. Embora seu registro possa ter sido feito em base analógica ou digital, é sob a forma digital que mais comumente ela circula pelos sistemas. Daí ser usual denominar, por extensão de conceito, a fotografia eletrônica de *fotografia digital*. Em parte, esta expressão tem sido adotada pelo seu apelo, sugerindo mais "magia" e "modernidade" do que a palavra eletrônica, já pertencente ao vocabulário corriqueiro.

A necessidade de guardar, portar ou transmitir a imagem digital dentro de certos parâmetros técnicos e econômicos, levou à criação de métodos de compactação, reduzindo seu tamanho, via *hardware/software*. Alguns deles implicam em sua degradação, ou seja, numa perda de informações, com resultados correspondentes a "resumos da imagem". A "volta" da fotografia eletrônica para filme ou papel é um ponto polêmico, pois pode-se arguir que, dada sua natureza virtual, seja de se esperar que ela permaneça nesse espaço, nessa condição ser consultada (e.g., monitores de vídeo) e armazenada (e.g., *compact disc*). Nessa linha de raciocínio, sua reprodução em filme ou papel (*hard copy*) seria circunstancial, quase uma exceção. Como argumento oposto, pode-se falar de razões



práticas e de uma "tradição material" da fotografia, ou mesmo da credibilidade formal do documento impresso.

A máquina fotográfica convencional produz e registra a imagem. Porém sua contrapartida eletrônica pode ir além, permitindo opcionalmente sua subsequente e imediata transmissão. Essa característica funcional autoriza que uma pessoa, através de um canal de realimentação, atue como diretor, tal como na televisão, e comande o trabalho do fotógrafo e que se converte então numa espécie de "olho remoto". Depreende-se portanto que a autonomia do fotógrafo pode sofrer uma redução. Por certo, o papel de coadjuvante já se renunciava na automatização e informatização das câmeras convencionais, onde se verifica uma delegação de escolhas ao aparelho. Há seguramente nessa circunstância uma coautoria com a câmera, comparável então a uma "caixa preta", pois seu funcionamento fica em parte oculto e mesmo ficar desconhecido. O contexto do automatismo no consórcio homem-máquina deve ser examinado sem o viés do século XIX e que parece ressurgir, aqui e ali, na véspera do século XXI.

A situação extrema, a de entes/objetos criados com auxílio de computador abre as portas para um universo sintetizado, gerado com ou sem inspiração no mundo real, e pronto a ser registrado — em que se pode obter uma imagem que não é produto da ação do fotógrafo, mas é tão somente uma saída de dados, tida como imagem fotográfica. Seja por exemplo, a de um eletrodoméstico ainda em projeto, eventualmente escolhida por seu projetista, atendendo à vontade de seu contratante. Trata-se de *uma condição limite da fotografia*, perturbadora e instigante.

#### Fotografia eletrônica: transformação e manipulação

A progressiva integração AVCT (áudio, vídeo, computação e telecomunicação) leva ao reconhecimento de uma "liquefação digital" das informações. É nessa moldura que se coloca a plasticidade e fluidez da fotografia e manipulação eletrônicas.

Pode-se definir a manipulação eletrônica de uma fotografia como sendo o prosseguimento de sua elaboração, uma vez vencida a etapa de registro da imagem. Ou seja, trata-se de seguir na elaboração da *segunda realidade* [8]. A manipulação eletrônica se faz com o uso de recursos específicos de computação gráfica. O termo "manipulação" é preferível a "pós-produção", pois no mais das vezes ainda se está na fase de criação da imagem. Aliás, é adequado por sua conotação ideológica e também por remeter à "manualidade" de certos procedimentos e interfaces. Já a expressão "processamento de imagens" deve ser evitada como seu equivalente, pois tende a sugerir uma atividade algo neutra, sem maiores compromissos.

Cada combinação de *hardware* e *software*, isto é, equipamentos e programas, traz consigo modelos operacionais e estéticos que, no mais das vezes, passam despercebidos, apesar de se constituírem em densos condicionantes ideológicos. Há uma certa ilusão quanto à liberdade de criação quando do uso dos sistemas para manipulação de fotografias.

As limitações operacionais e estéticas sutilmente impõem paradigmas que tendem a banalizar e pasteurizar os resultados finais. Uma abordagem mais criativa e inteligente vai exigir um exame cuidadoso e em profundidade dos recursos, talvez até mesmo trabalhando contracorrente. Outra aproximação seria a de desenvolver programas e equipamentos sob medida, mas também onde inevitavelmente existirão modelos.

Em geral, os sistemas usados para manipulação de fotografias estão voltados para aplicações nas áreas de vídeo e editoração, sendo poucos aqueles dirigidos para a fotografia em si. Esta situação deve se modificar num futuro próximo, na esteira do aperfeiçoamento técnico e da assimilação cultural da fotografia eletrônica. Em alguns desses sistemas se propõe simbolicamente um "laboratório eletrônico". As chamadas novas tecnologias da imagem estão paulatinamente se tornando disponíveis em larga escala e acessíveis a preços decrescentes. Nessa conjuntura, de um lado se assiste a um deslocamento do eixo de criação em direção à manipulação eletrônica, seja por razões técnicas ou econômicas, seja por motivos estéticos; por outro lado seguem ocorrendo alterações nas metodologias, nas áreas de atuação e na qualificação dos profissionais, refletindo-se num redirecionamento das relações de trabalho e redimensionamento de mercado. Naturalmente a extensão e o alcance dessas mudanças vão depender de cada contexto histórico e cultural.

O impacto da manipulação eletrônica sobre a estética fotográfica é substantivo, ao abrir entre outras possibilidades transformadoras: deslocamento, adição e subtração de elementos; alteração de forma, proporção, cor e contraste de elementos e/ou da imagem; combinação com textos e/ou outras imagens ; uso de diferentes diretivas conceituais relativamente ao "realismo fotográfico" — a fotografia como processo e menos como ato. Entretanto, observa-se aqui e ali a mistificação da tecnologia e o modismo estético, ironizado na expressão "*mouse* na mão e nada na cabeça", patente no maneirismo dos "efeitos especiais", desgastando e até esterilizando aquelas possibilidades. É porém na *infografia* [9] que florescem as novas poéticas visuais, então nos domínios da arte eletrônica. É na geração da imagem com os recursos de computação que são exploradas até as últimas consequências sua natureza híbrida e algorítmica — em que além da síntese, pode-se ter a contribuição de elementos e ideários apropriados de diferentes visualidades, entre as quais a fotografia. A manipulação eletrônica de fotografias em si resulta e permanece como um subconjunto daquelas poéticas, marcado pela praxe acumulada ao longo de décadas pela fotografia.

A questão ética que se oferece ao fotógrafo é dupla. Diz respeito primeiramente ao uso que ele concede ao seu trabalho profissional e às limitações e concessões à sua manipulação posterior, evidentemente importante no fotojornalismo. Em segundo lugar, valendo também para a fotografia de expressão pessoal, refere-se ao direito de informação do público, ou seja, no empenho de dar conta das manipulações efetivadas — que por força de uma tradição de credibilidade da fotografia e própria de cada contexto cultural — possam não ser evidentes. Aqui não mais existe a matriz (o filme) que lhe sirva de escudo, para provar sua autoria ou justificar sua intenção. Para maior clareza e visando alertar o receptor, talvez seja necessário adotar, por exemplo, o termo "montagem eletrônica" para sinalizar uma fotografia manipulada. Esta em base química era batizada de "fotomontagem". Mais que uma filigrana semântica, essa nomenclatura indicaria uma prática cultural, a ser estabelecida e sancionada em cada sociedade.

Na esteira da transformação da fotografia, por conta dessa reinvenção técnica e estética, está a repactuação do conceito de autoria intelectual e de titularidade patrimonial. Uma transformação sociocultural e não propriamente uma ruptura, já que historicamente a noção de autoria é dinâmica. Os ajustes no conceito de autoria e sua regulamentação face às novas tecnologias de produção e veiculação de imagens, envolvendo conflitos de interesses comerciais e políticos, devem ser resolvidos como tal. Na esfera ética, é relevante mencionar e reprovar a utilização indevida de fotografias de terceiros, por fotógrafos e não-fotógrafos. Essa prática além de fraudar direitos autorais, cujas regras variam de país para país, age corrosivamente sobre as normas de civilidade.

### Caminhos futuros

O surgimento da fotografia eletrônica não é apocalíptico para a fotografia convencional. Não se prefigura um embate *química* versus *eletrônica*, ao contrário, nota-se um processo de acomodação e transição fundado na sinergia entre as duas técnicas e governado por razões econômicas e operacionais, incluindo considerações ambientais. No plano conceitual tem-se uma complexa e significativa expansão, através da metamorfose do imaginário fotográfico, entrelaçando representação e invenção. O potencial transformador da arte e fabulador da tecnologia como que propõem um dilema, um dilema digital.

As máquinas fotográficas que utilizam o filme de 35mm contam-se às dezenas de milhões. Sua substituição de pronto é impensável, não é só problema de *marketing* ou logístico, mas pelo custo e limitações das câmeras e das tecnologias de captação e armazenamento, daí se perceber diversas soluções de armazenamento eletrônico que partem dessa premissa, fazendo uma ponte para sistemas de consulta e veiculação eletrônica, canalizados pela indústria cultural. A realização de fotografias eletrônicas com resolução e qualidade compatíveis com aqueles obtidos com as câmeras convencionais

ainda esbarra em problemas técnicos e econômicos, e de quebra enfrenta a confiabilidade da fotografia convencional. No momento, as aplicações comercialmente viáveis ocorrem onde as imagens resultantes se coadunam com os níveis de exigência de cada aplicação em particular, no mais das vezes, a serem impressas ou vistas em vídeo. Avanços nos meios comunicação, tais como a televisão de alta definição, devem impulsionar tanto a redução de custos como o surgimento de novos recursos técnicos.

Concretamente, para a fotografia de uso comum, e aqui se evita fazer uma divisão entre a atividade amadora e profissional, no geral são ainda limitados os efeitos da fotografia e manipulação eletrônicas. Seletivamente, entretanto, o quadro é outro: é o caso da fotografia publicitária e editorial, em que muitas vezes se recorre às imagens eletrônicas de segunda geração, com tendência a se espalhar rapidamente por áreas afins. Algumas aplicações talvez venham a permanecer na fotografia convencional, por exemplo para fins legais, onde a existência da matriz fotográfica seja mandatária para uma eventual verificação de sua autenticidade, e que obviamente não se confunde com sua veracidade.

Tanto a fotografia convencional como a eletrônica dependem da existência de uma indústria e uma base socioeconômica. Assim a criação, maturação, atualização e obsolescência de um produto resultam de uma complexa cadeia de participantes-agentes. Cabendo lembrar que nesse ramo são poucas as companhias que possuem, ou podem combinar, conhecimentos em óptica, química fina, mecânica de precisão e microeletrônica. Não se trata de um ambiente previsível e isento de turbulências, ao contrário, é dinâmico e marcado por incertezas, onde prognósticos são difíceis. Examinar o passado pode ser de alguma ajuda e um analista atento pode traçar cenários futuros e até antever mudanças de rumo, a partir das estratégias e das linhas de produtos e serviços de empresas líderes [10].

As transformações culturais em curso vem afetando métodos e habilitações profissionais, fabricantes e consumidores, clientes e agências de publicidade, empresas de comércio e serviços, curadores e críticos, instituições culturais e públicos da fotografia, etc. Seu efeito em cada contexto em particular não se faz sem que surjam equívocos e distorções, perturbando inclusive o instrumental de análise e de crítica da fotografia. Há ainda que comentar a formação e função do fotógrafo. A alternativa de ter suas atribuições restritas ou substituídas na produção de imagens é a reforma e expansão de sua educação, ganhando um caráter interdisciplinar, onde o centro das atenções passa a ser a imagem técnica/tecnológica, mesmo de uma nova disciplina "fotrônica". Podendo-se especular sobre um deslocamento da função "fotógrafo" para a de "*designer*", ou mais modestamente, juntar às tarefas da fotografia algumas usualmente atribuídas às artes visuais.

Esse último tópico vem suscitar algumas notas sobre o panorama brasileiro, onde nenhum sistema para fotografia ou manipulação eletrônicas teve sua origem. A reserva de mercado de informática, além de complicar o acesso a bens, bloqueou a difusão de

conhecimentos num já grave quadro de diluição cultural e de diferenças regionais. Formação improvisada e precária, além da carência de meios técnicos, cercam a atividade fotográfica, e para tanto não se tem uma solução milagrosa. A valorização da educação de nível médio e superior, somado a programas extensivos de atualização, seriam um saudável começo. Do contrário não se vai escapar do deslumbramento com a tecnologia e da postura estética ora colonizada ora provinciana, e que de fato já podem ser constatados.

A mais delicada das questões é a da *memória*. A fotografia que uma vez foi nomeada como "o espelho com memória" é de certo modo dada como seu sinônimo. Para tanto basta citar um trecho do filme *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) onde, aspirando à condição humana, replicantes relatam suas lembranças implantadas, apoiados em fotografias — também simulacros da realidade. Trocar o "relicário fotográfico", uma imagem amarelecida ou um velho álbum de família por um cartão magnético ou um disco óptico, pode ser traumático, mas parece ser algo próximo e plausível no limiar do século XXI. A memória vai estar em risco, não por estar em disco, mas porque a manipulação fácil e convidativa aplaina o caminho para o relativismo cultural e deste, para a história distorcida — o que nos leva de volta para o campo da ética, antes da técnica e da estética.

[1] Por ocasião de um programa de estudos, mestrado em artes na *The School of the Art Institute of Chicago*, com o apoio de uma bolsa MEC/Capes (1988–1990).

[2] Desenvolvidos sob a forma de ensaios, destacando-se: *Passagem* (1986), *Alfa* (1988), *Cahiers* (1988–1989), *Scherzo* (1989–1990) e *Vectors* (1989–1990).

[3] Tais aspectos permeiam os eventos comemorativos dos seus 150 anos em 1989, por exemplo, a exposição *On the Art of Fixing a Shadow*, curadoria da National Gallery of Art e do The Art Institute of Chicago (EUA); o grande conjunto de mostras que compuseram os *150 Años de la Fotografía* na Cidade do México, coordenadas pelo Consejo Nacional para Cultura y las Artes (México).

[4] Nesse particular merece destaque o simpósio *Les Multiples Inventions de la Photographie*, realizado em Cerisy-la-Salle (França) de 29 de setembro a 1º de outubro de 1988, organizado pelo Ministère de la Culture et de la Communication e apoio da Association Française pour la Diffusion du Patrimoine Photographique.

[5] Essa definição é um desdobramento da conceituação de fotografia formulada por Boris Kossoy no início dos anos setenta, mais especificamente dos elementos constitutivos "assunto/fotógrafo/tecnologia", e referida em seu livro *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Ática, 1989, pp. 21-33.

[6] A complexidade e pluralidade do que seja "simplesmente fotografia" pode ser confrontada em muitas publicações, entre elas:

*Aperture* (New York, Aperture Foundation).

Barthes, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard Seuil, 1980.

Benjamin, Walter. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In: *Sociologia da arte*. v. IV. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, pp. 15-47.

Burgin, Victor (ed.). *Thinking photography*. London: Macmillan Education, 1982.

*Camera* (Munich, Heering Publishers). Publicada entre 1922–1981. Vide em especial os últimos dezesseis anos, com Allan Porter como editor.

Dubois, Philippe. *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan, 1990.

*European Photography* (Göttingen).

Freund, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Seuil, 1974.

Galassi, Peter. *Before photography: painting and the invention of photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1981.

Kossoy, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

Moholy-Nagy, László. *Painting, photography, film*. Cambridge, EUA: MIT Press, 1987. Tradução em fac-símile da edição de 1927 de *Malerei, Fotografie, Film*.

Lemagny, Jean-Claude; Rouillet, André (eds.). *A history of photography. social and cultural perspectives*. Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 1987.

Szarkowski, John. *The photographer's Eye*. New York: The Museum of Modern Art, 1980.

Talbot, William H. Fox. *The pencil of nature* (1844). New York: Da Capo Press, 1969. Edição em fac-símile.

[7] Cite-se como exemplo o *Diagram of Forces* (sem data) de Moholy-Nagy, reproduzido em Rice, Leland D.; Steadman, David W. (eds.). *Photographs of Moholy-Nagy from the Collection of William Larson*. Claremont, EUA: Pomona College, 1975.

[8] Ver: Kossoy, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Editora Ática, 1989, pp. 21-33 e Em busca da dupla realidade. *Galeria* (São Paulo), nº 2, 1986. p. 47.

[9] Do francês *infographie*, como termo equivalente a elaboração de imagens por computação gráfica. Ela pode ser definida como um sistema de construção e manipulação de imagens eletrônicas, mediado por um aparato técnico específico. A palavra "sistema" é utilizada, ao invés de "ferramenta", e.g., para sublinhar a malha de funções e hierarquias inscritas nos meios de produção. O termo "construção" engloba a elaboração tanto a partir de elementos básicos, linha e cor, e.g., e assim a síntese de imagens em geral, como também de plasmar fragmentos tomados de outras visualidades, por exemplo, fotografia, pintura, etc. Essas operações são feitas "manualmente" no espaço eletrônico/virtual, por conta das interfaces e dos procedimentos empregados. Já "manipulação" aponta para formas mais complexas de construção, tais como recriação, colagem, montagem. Sua conotação ideológica é adequada também para enfatizar o caráter de representação da representação frequente nessas imagens.

[10] Nesse sentido, assinalem-se alguns desenvolvimentos tornados públicos [até 1993] posteriormente a redação deste artigo, em que avanços na industrialização e automatização de processos anunciam mais criatividade e facilidade, mas ocultam uma crescente padronização da imagem. Por exemplo, a concepção e lançamento do *Advanced Photo System*, centrado na fotografia em base química; as tecnologias casadas para fotografia eletrônica, envolvendo formatos de arquivos, câmeras, *scanners*, impressoras e serviços através de redes de comunicação e bancos de dados.

(\*) Publicação original: A memória em risco / fotografia eletrônica: técnica, estética, ética. (1997, janeiro). *Neo* (São Paulo), revista em CD, (12), snp.

## **Natureza Morta – ao Vivo [Still Life – Alive] (\*)**

Carlos Fadon Vicente (1990)

*Natureza Morta – ao Vivo* é um projeto em telearte voltado à elaboração de imagens em modo interativo com a mediação de sistemas de telecomunicações. É uma obra visual concebida como um canal para trocas culturais.

Como obra de pesquisa e criação artística, o projeto tem dois objetivos:

- a) explorar a continuidade e a fluidez do espaço-tempo nas telecomunicações;
- b) retomar uma tradição artística em um novo contexto e em um outro meio de expressão.

A continuidade e fluidez dos processos de telecomunicação conduz ao conceito de *anel (loop)* em telearte e no qual a obra de arte reside; sua existência é dependente de uma rede de telecomunicações e é modificada em cada nó ativo da rede, onde sua recriação tem lugar. Por sua natureza, tal obra em telearte pode ser compreendida como um ser vivo deslocando-se no espaço-tempo dado pelo sistema de telecomunicações.

A natureza-morta como gênero artístico confronta-se com a questão da apresentação e representação de objetos e entes. Tais elementos são via de regra portadores de simbolismos vinculados a heranças culturais. Quando construída num ambiente de interação, ela se aproxima da lógica do jogo e se torna um caminho para colaboração e intercâmbio.

Na natureza-morta em pintura pode-se apontar os seguintes traços:

- obra tem autoria localizada;
- obra é tangível;
- obra existe uma vez finalizada;
- procedimento de elaboração da imagem não é relevante.

Na natureza-morta em telearte pode-se assinalar as seguintes características:

- obra tem autoria espalhada [1];
- obra é intangível;
- obra deixa de existir ao ser finalizada;
- procedimento de elaboração da imagem é relevante.

A concepção de *Natureza Morta – ao Vivo* é simples e *low tech*. A imagem vista num monitor de TV serve de fundo para a composição da natureza morta intermediada por uma câmera de vídeo e algum recurso de telecomunicações. Em cada nó da rede novos elementos são dispostos à frente da imagem recebida, formando uma nova imagem a ser transmitida ao próximo nó, e assim por diante.

A obra aconteceu pela primeira vez em 25 de janeiro de 1988 como parte de *Intercities: São Paulo / Pittsburgh*, evento organizado pelo Instituto de Pesquisa em Arte e Tecnologia, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pelo Museu da Imagem e do Som, São Paulo, e pelo DAX (Digital Art Exchange) Group, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, dirigido por Bruce Breland. Na ocasião foram utilizados equipamentos de televisão de varredura lenta (*slow-scan television*) acoplados a linhas telefônicas comuns (Figuras 1 e 2).

[1] O termo em inglês *distributed authorship* consta em Ascott, Roy. (1984). *Art and Telematics*. In Grundmann, Heidi (ed.). *Art Telecommunication*. Viena: Blix, Vancouver: Western Front, p. 35.

Figura 1. Carlos Fadon Vicente, *Natureza Morta – ao Vivo*, 1988, diagrama de fluxo da obra com dispositivos técnicos.

Figura 2. Carlos Fadon Vicente, *Natureza Morta – ao Vivo*, 1988, imagem, reprodução de tela (documentação vídeo, São Paulo, 5' 14"). Fotografia © Carlos Fadon Vicente, 1988.

(\*) Publicação original: *Still Life / Alive*. (1991). *Leonardo* (Oxford), (24)2, pp. 234-235; versão em português, revisto em 2013.

O título em inglês não é uma tradução literal, buscando expandir o sentido do título original.



## ***ad finem*: abordagem genética da obra de Carlos Fadon Vicente (\*)**

Daniel Cardoso (2003)

### Introdução

Vivemos um momento de nova síntese em que arte e técnica voltam a se confundir. Como os artistas lidam com as possibilidades e recursos dos meios digitais? Quais os fluxos e processos de formação de uma obra dessa natureza? Através de quais vestígios recuperar e recompor os percursos da obra? Para buscar possíveis respostas para estas questões, faremos uma abordagem crítica do processo através dos índices de criação da obra *ad finem*, iniciada por Carlos Fadon Vicente no centro de estudos CAiiA-STAR (Reino Unido) — com Bolsa Virtuose, Ministério da Cultura (1998) — e retrabalhada no ano de 2000 para participação da exposição *Investigações: o trabalho do artista* no Itaú Cultural, São Paulo. Obra que constitui com *LAPIS/X*, um contínuo na pesquisa de Carlos Fadon com os meios de base digital.

A obra *ad finem* foi escolhida como objeto desta pesquisa não só por dialogar com questões relativas aos meios de base digital, mas, fundamentalmente por sua coerência com o projeto poético mais amplo do autor. Fadon, com o projeto *LAPIS/X*, expande ao interator sua proposta de criação em colaboração com o computador — sistema composto por *hardware* e *software* — percebida em *OPUS*, e em seus trabalhos anteriores.

A parte inicial aqui apresentada aponta para a história do percurso de projetos e obras de Carlos Fadon Vicente. Leitura proposta e percebida como um percurso geral de formação e concreção do projeto poético do autor. Assim subdividimos em duas partes, uma primeira mais geral percebendo recorrências, linguagens e características de processo e uma segunda onde nos aproximaremos para mais precisamente olhar para a obra *OPUS* como base genética de todo o projeto *LAPIS/X*.

A parte final lança mão de fragmentos do processo de formação do *ad finem*, ajuntados e compilados para a reconstrução do percurso de criação da obra. A partir de representações construídas — fundamentadas em instrumentos de análise advindos das ciências observacionais — inferirmos sobre a natureza do processo criativo específico da obra, para depois estabeleceremos uma relação com o projeto poético do autor.

### Metodologia

Adotaremos conceitos e metodologias da Crítica Genética para uma apropriação e tratamento dos documentos de processo ajuntados durante o trabalho de pesquisa denominado *[arte / comunicação]: processos de criação com meios digitais*. A Crítica Genética surge em meados dos anos 1960 na França, com a pesquisa desenvolvida a partir dos manuscritos do poeta Herinck Heine. Uma equipe, então constituída por pesquisadores

alemães e franceses sob coordenação de Louis Hay, volta-se para os documentos do processo, lançando foco sobre os rascunhos da criação, percebidos em sua dinâmica tal como um fluxo formador da obra. Pensamento que ganha espaço e consolida-se com a criação do ITEM – Institut des Textes et Manuscrits Modernes — como laboratório ligado ao CNRS (Centre National de Recherche Scientifique) e ao ENS (Ecole Normale Supérieure). Vai além, extrapola os muros e chega ao Brasil trazido por Philippe Willemart por ocasião do *I Colóquio de Crítica Textual: o manuscrito moderno* e edições realizado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP em 1985. Consolida-se no Brasil com a formação no mesmo ano da APML (Associação de Pesquisadores dos Manuscritos Literários) e nas inúmeras pesquisas de Crítica Genética que começam a partir de então a serem desenvolvidas na Universidade de São Paulo. Ganha amplitude teórica na abordagem semiótica proposta por Cecília Salles em sua tese de doutoramento "Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão" e "não verás pais nenhum", defendida em 1990. Crítica Genética adquire necessariamente a condição transdisciplinar, transartística e transemiótica preconizada por Daniel Ferrer. Ampliam-se assim conceitos e áreas de pesquisas. Inserida nesse viés de expansão da Crítica Genética, a pesquisa que aqui se desenvolve, tem o objetivo de apontar possíveis caminhos teóricos/metodológicos para pesquisas que tratam dos processos de criação dos autores que se valem dos meios digitais.

Este trabalho vem sendo produzido e constituído ao longo de toda a pós-graduação. Ajuntado e organizado neste trabalho como uma síntese necessária — mesmo que temporária —, assume uma forma composta por áreas distintas com matizes, densidades e texturas próprias, que podem ser lidas como partes independentes mas que intentam formar algo além da soma das partes.

#### Obra e autor

Carlos Fadon Vicente é um artista e pesquisador que desenvolve projetos em série, lançando mão de diversos meios. Iniciou-se com a fotografia, em meados dos anos 1970, propondo-se explorar em seus ensaios relações entre formas, imagens e expressões. Ordenando as imagens, estabelece relação entre fotos — individuais — de mesma natureza, constrói uma narrativa e expande o significado de um único quadro isolado. Perceberemos este recurso de linguagem, nos ensaios *TVe* e *SP/SP* [30 nov 1997], realizados respectivamente em 1975 — seu primeiro ensaio — e 1997 um de seus mais recentes; ou seja, verificamos a recorrência deste recurso ao longo do seu projeto poético geral.

O ensaio *SP/SP [30 nov 1997]* foi realizado em um único dia. Esta fora a determinação estabelecida *a priori* como uma das diretrizes para desenvolvimento do trabalho. Diretrizes que terminaram por constituir conexão entre os elementos criando um fio condutor de narrativa na série final apresentada. Eram determinações gerais, regras gerais para o jogo formador da obra. Com uma câmera — Hasselblad SW — e dois filmes 120/6x6 cm denominados A e B, Fadon fez um percurso, no último domingo do mês de novembro de 1997 com o propósito de encontrar/construir imagens na cidade de São Paulo. Uma outra regra preestabelecida fora: uma vez encontrada a primeira imagem registrá-la no filme A e, imediatamente, voltando a câmera em contra-plano fazer outra, agora no filme B; então partir para o próximo ponto repetindo a rotina realizada no ponto anterior. Assim com a determinação prévia de regras de procedimento para fazer a série, a delimitação de um contexto — São Paulo —, a homogeneidade material do ensaio; estabelecem-se temas, contextos e texturas comuns para obra. Criam-se condições para que conexões entre quadros aconteçam e possam constituir uma narrativa. Contudo, apesar das regras estabelecidas, todo o processo está permeado de indeterminação, pois não se sabe qual e se encontrará/formará alguma imagem. Fadon procura criar de memória, uma coesão entre os doze pares de imagens — tamanho exato de cada filme utilizado. Estabelece-se assim um jogo de possibilidades, abre-se para o acaso.

Em seus ensaios fotográficos, *Refletir* e *Avenida Paulista*, entre outros mais, Carlos Fadon procura relacionar imagens não mais por contiguidade, colocando-as lado a lado, pretende agora estabelecer relação entre imagens existentes, inseridas e percebidas na cidade de São Paulo. Sai a procura no dia-a-dia da cidade de São Paulo, por figuras e suas projeções/representações — reflexos e sombras.

Como extensão de seu projeto fotográfico, a série *Medium* inter-relaciona imagens de naturezas diferentes — base química e eletrônica. São construções fotográficas, feitas a partir de imagens da tela de uma televisão dessintonizada, capturadas em diversos instantes e sobrepostas em um mesmo fotograma — recurso da múltipla exposição. Insere-se com este recurso, explicitamente, o tempo e o acaso no processo de criação do autor. Fadon explora, com isso, a possibilidade de construir uma nova imagem, constituída a partir da superposição de outras iniciais. Imagens que, muitas vezes, nunca chegaram a ser registradas, reveladas e copiadas per se.

Trata-se, portanto, de uma possibilidade de formação de imagens, pois não se sabe ao certo qual será o resultado final do processo. Em suas palavras: "tem situação que acontece ... tem situação que não acontece". O "acontecer" significa a possibilidade de conseguir, com a experiência, uma imagem com alguma organização visual, com alguma coerência; significa a possibilidade de construir/encontrar fotografias, carregadas de qualidades estéticas, desvinculadas — de certo modo — de sua natureza indicial intrínseca.

Fadon constrói assim, um signo que não pretende mais representar o objeto, de "estar no lugar de"; constrói um signo que se exime de tal responsabilidade e que passa a construir/constituir o seu próprio objeto em si mesmo, ou seja, deixa de estar e passa a ser.

Um outro projeto, intitulado ARTTE — numa referência à sinergia entre arte e tecnologia — teve seu início, pelo menos conceitualmente, como reconhece Fadon, no final dos anos 1970. O ARTTE começa efetivamente a ser concretizado, em 1985. Concreção somente possível, quando o autor é convidado a integrar a formação de um grupo heterogêneo e interdisciplinar de desenvolvedores e pesquisadores. De um lado estavam artistas que, de algum modo, já possuíam uma reflexão ou trabalho envolvendo o tema — arte/tecnologia — e do outro lado estavam os analistas, técnicos e programadores da empresa Palette Imagem Eletrônica. O grupo foi formado com a intenção de definir diretrizes, desenvolver, realizar testes e avaliação de um *software* de construção e manipulação de imagens em base eletrônico/digital. Este empreendimento intentava suprir a inexistência ou deficiência dos programas existentes dessa natureza e atender especificamente a solicitação de algumas agências de publicidade. Carlos Freitas, analista de sistemas e integrante da Palette, lembra em entrevista que na época precisava-se conversar com artistas para saber o que fazer, "daqueles artistas envolvidos, o Fadon foi o que mais durou, que se integrou, foi aquele que pegou umas imagens dele e as ferramentas desenvolvidas [...] fez um monte de imagens".

Com o ensaio *Passagem*, parcialmente exposto no MASP em 1986, Fadon realizou o primeiro trabalho inserido no contexto do projeto ARTTE. A série foi elaborada a partir de um ensaio fotográfico anterior, de onde algumas imagens foram selecionadas, capturadas, digitalizadas e manipuladas para então serem novamente fotografadas a partir da tela do computador — não existia outra opção para saída em papel com alguma qualidade. O equipamento de captura e digitalização de imagens montado na Palette, constituía-se, segundo Carlos Freitas, de uma câmera de vídeo VHS conectada por meio de uma placa de digitalização — Number Nine de 8 bits — em um PC-AT 286 com placa de vídeo 256 cores, "era o equipamento que a gente tinha, na época não existia *scanner* " lembra Fadon em entrevista. A placa de digitalização possuía uma particular característica de codificar em três passos independentes os canais RGB de cor, para só então compô-los numa imagem final. Usada nas primeiras experiências para capturar — num processo extremamente lento — imagens em tons de cinza, para liberar a paleta para outros usos. Fadon encontraria, nessa limitação técnica — baixa velocidade de captura por canal — uma possibilidade futura, um recurso que à semelhança da múltipla exposição utilizada em séries fotográficas anteriores, seria explorado em outras séries seguintes.

*Passagem* é uma criação. É um trabalho que parte de fotografias escolhidas do ensaio *Avenida Paulista*. Trata-se do estabelecimento de relação entre representações —

são representações de representações. Uma pesquisa sobre meios e linguagens, experimentação, como afirma Carlos Fadon, sobre natureza e limites da imagem fotográfica e uma exploração das possibilidades dos elementos do *digital imaging* como meio de expressão. Passa-se uma imagem de um meio para outro e novamente para outro diferente do anterior. Trata-se claramente de um processo tradutório. De uma tradução com uma transformação da qualidade material do signo estético, mas, que de alguma forma tenta manter ainda, a continuidade entre o original e a tradução. Trata-se portanto, de uma tradução de natureza icônica/indicial, uma transcrição. É uma recriação.

Em continuidade ao projeto ARTTE, Fadon desenvolve durante o período de setembro de 1988 a maio de 1990, duas novas séries de imagens infográficas sobre papel: *Cahiers* e *Vectors*. Estes trabalhos foram produzidos e apresentados como resultado do mestrado em arte e tecnologia na The School of the Art Institute of Chicago, com auxílio da bolsa de fomento a pesquisa da CAPES/MEC. Inquirido ao chegar, logo no primeiro mês letivo, sobre o propósito da pesquisa a ser desenvolvido durante o mestrado, decide por produzir livro de artista — denominados *Cahiers* — demonstrando clara intenção em expandir suas experimentações gráficas, agora com a inserção da impressora nas suas investigações. Fadon dispunha em Chicago (1988) de um computador Amiga Commodore série A2000 — placa de vídeo de 256 cores; contava ainda, com uma estrutura de captura de imagem semelhante à montada no Brasil em 1986. Agora dispunha de programas de manipulação para imagens *raster* — DigiPaint — e de uma impressora matricial (*dot print*) com fita de carbono em cores — logo substituída por uma impressora jato de tinta HP PaintJet, que admitia folhas de formulário contínuo. Com esse sistema foram produzidos dez livros, com tiragens que variam, entre três a seis cópias para os primeiros cadernos e cópia única para aqueles que, como o *Cahier 99*, começam a incorporar falhas e "erros" na impressão. O *Cahier* era constituído de uma sequência de imagens formadas diretamente na impressora, muitas vezes por múltipla impressão, em formulário contínuo, com folhas no formato carta (21,58cm x 27,94 cm) não separadas, mas simplesmente dobradas. Essa configuração, proporcionava uma leitura por páginas, semelhante ao livro. Mas no entanto, propicia ainda uma circularidade de leitura, podendo ser visto no sentido de leitura no sentido usual — ocidental — ou detrás para frente — oriental. Percebemos já nos primeiros cadernos, a fusão de vários recursos de linguagem que até então, foram sendo constituídos pelo autor em obras anteriores. Verificamos com a proposta de inserir duas capas semelhantes — nas terminações dos cadernos — o início da exploração da possibilidade de uma narrativa múltipla e circular. Estrutura esta usada posteriormente nas obras de hipermídia *LAPIS/X* e *ad finem*.

A série *Cahiers* foi desenvolvida durante todo o ano de 1988 e parte do ano de 1989, num aumento contínuo e gradual — indiciado em cada caderno — de qualidade estética e

de complexidade. De início, o autor procura conhecer o pensamento inerente a cada equipamento, a cada subsistema — físico ou lógico. Fadon procura na impressora entender qual a área de impressão, em que ponto ela inicia o processo de impressão, qual a interface disponível; ou seja, identificar quais são os limites definidos pelo fabricante. Adota a princípio, de modo geral, uma postura de funcionário diante do sistema, brinca com um aparelho e age em função dele. Procura primeiro conhecer, respeitar e aceitar o que lhe é oferecido, para só então, começar a produzir algo. Segue a partir daí, imbricado ao processo de produção da obra, uma contínua experimentação, um contínuo diálogo, um contínuo aprendizado e que por fim, o autor expande os limites de uso determinados pelos fabricantes dos aparelhos. Transpõe o papel de funcionário e estabelece um novo diálogo entre ser humano e máquina — entre sistemas — não previsto pela indústria.

Todo esse processo se encontra indicializado ao longo da obra. Logo nos primeiros *Cahiers*, perceberemos que há um diálogo bem comportado, quase que num processo de reconhecimento do aparelho. As imagens encontram-se precisamente colocadas na página, cada elemento da composição ocupa a exata posição prevista. Consciência e controle advindo da experiência com o aparelho, sabe-se que com determinadas entradas — *input* — chega-se a determinados resultados — *output*. Com essa precisão e controle de reprodução — quase que num processo de produção industrial — são feitas reproduções, com uma tiragem de três a seis exemplares de cada *Cahier*.

Gradualmente os processos tornam-se mais complexos. Aparecem novos fenômenos não previstos. Parecem ser erros de processo ou mesmo pequenos ruídos advindos de falhas de interação entre sistemas, mas que no entanto, são percebidas, aceitas e incorporadas como novas possibilidades, como novos elementos — parte de um novo alfabeto — formadores e constituidores de uma outra gramática mais elaborada e complexa. Os limites vão sendo ampliados, expandidos. Os formatos padronizados das páginas não são mais respeitados. Agora, o caderno pode ter o tamanho do formulário contínuo. O formato aberto, horizontal ou vertical, de leitura é adotado — como o *Cahier 25* —, recurso que será adotado como base para o seu próximo ensaio, *Vectors*. Códigos de caracteres — como códigos ASCII ou UNICODE — voltados principalmente para comunicação entre máquinas, aparecem na composição, a partir dos erros imprevistos e inexplicáveis de impressão que são quase de imediato aceitos como elementos formadores da obra — *Cahier 99*. Nessas séries as imagens algumas vezes são produzidas por camadas de impressão, seja por buscar uma maior variedade e qualidade de cores, ou mesmo, por ter durante o processo de impressão, acabado uma das cores — (C) ciano, (M) magenta, (Y) amarela e (K) preta — componentes dos cartuchos de tintas da impressora. A imagem resultante desse processo constituiu-se num palimpsesto, uma

metáfora ao processo de fabricação do chip, como nos fala Fadon que "as imagens vão ficando cada vez mais com cara de circuito integrado".

A série *Vectors*, que se insere no projeto ARTTE, é realizada no mestrado como continuidade à série *Cahiers*. Realizado em parte do ano de 1989 e até maio de 1990. Alguns trabalhos selecionados dessa experimentação são expostos na individual *Vectors* (1991), no Museu de Arte de São Paulo e em 1993 na coletiva *The Art Factor*, ISEA'93, em Minneapolis. Fadon conta, para a realização desse trabalho, com o incremento dos aparelhos disponíveis na universidade. Ele passa a dispor, agora também, de um PC — sistema DOS/Windows — com placa de digitalização de vídeo TARGA e placa de vídeo que proporciona a manipulação de imagens com até 16 milhões de cores. *Vectors* ainda é — à semelhança do *Cahiers* — uma exploração, uma busca de formação de imagens em colaboração direta com impressora. Como define o autor, é um ensaio composto por imagens infográficas sobre papel. Nesta série porém, os resultados das experimentações são únicos. São imagens formadas por impressões em camadas, cada uma é composta muitas vezes por impressões em dias diferentes com imagens advindas dos dois computadores disponíveis — Amiga e PC. Com mais frequência as falhas de processamento são incorporados ao processo. As imagens impressas não consideram os limites da folha padrão utilizado — o formato carta: 21,58 x 27,94 cm — a superfície possível para o trabalho passa a ser potencialmente todo o formulário contínuo. Nesta série, contraria-se às determinações de uso previsto pelos fabricantes de computadores, assim como as características de semelhança que há entre um processo de produção industrial e aquelas inerentes a produção com os meios digitais. Os processos de produção estabelecidos em *Vectors* geram imagens singulares, únicas. Não sendo possível a reprodução em série. Dessa forma *Vectors* aproxima-se mais de um processo de produção ligado à arte do que à indústria. Incorporam-se em *Vectors* elementos gráficos impressos "decorrentes de erro e/ou falha em programas e/ou equipamentos", que possuía — na série anterior — a condição de ser imprevisível e inexplicável. Porém, agora, essas falhas ou erros são provocados, são propositais. Troca-se o drive padrão da impressora por um outro — podia ser de qualquer outro fabricante diferente — disponível no sistema; força-se a interrupção do processo de impressão, como afirma o autor em entrevista sobre o processo de produção de *Vectors*. Segundo o autor, a impressão era interrompida, antes dos dados serem enviados para impressora. Assim, de alguma forma ainda, ia para impressora algum *string* de dados. Gerando um ruído qualquer. Ele não cancelava tudo. Uma coisa qualquer acontecia; alguma operação seguia, alguma coisa que ficava no *buffer* da impressora. Fadon verifica que determinadas operações — de natureza lógica ou física — provocam reações semelhantes do sistema. É fato, que o autor não tinha consciência do resultado do que seria impresso, não sabia a exata resposta do sistema à operação, pois, o resultado

dessa interação dependia de fatores variáveis concernentes aos estados dos sistemas envolvidos na interação — homem/máquina. Assim Fadon reconhece e institui ao aparelho de base eletrônico/digital, a condição de imprecisão e indeterminação, dando-lhe um novo caráter e construindo com ele um novo diálogo. *Vectors* de fato corresponde à incorporação de novos diálogos, de novas possibilidades de interações; especula-se e constroem-se novas possibilidades de comunicação. Estabelece-se para tanto, uma linguagem que será de natureza híbrida, constituída pela fusão de códigos, escrituras, símbolos e figuras advindos de todos os sistemas envolvidos na interação.

Não se trata porém, de uma mera superposição de elementos, pois há também uma transposição de qualidades, de características pertinentes — até então — a um determinado meio, para outro. Códigos ASCII são incorporados ao trabalho por sua qualidade gráfica, pela possibilidade de proporcionar uma experiência de natureza estética, propósito não imaginado para este tipo de código. Em *Vectors*, o computador definitivamente assume o papel de colaborador no processo de construção da obra. Como num desdobramento natural dos trabalhos anteriores, o projeto subsequente de Carlos Fadon Vicente — *OPUS* — adquire consistência e forma, a partir de 1996, com incentivo de uma Bolsa Vitae de Artes. *OPUS* segue como num contínuo do pensamento poético do artista, estendendo questões suscitadas em *Vectors* e que se inserirá, assim veremos, como base conceitual e geradora de imagens para elaboração do próximo projeto *LAPIS/X* durante os anos 1999 e 2000, constituído pelos trabalhos *LAPIS/X* e *ad finem*.

O projeto *OPUS* surge a princípio — segundo definição do projeto apresentada numa das primeiras versões do relatório à Vitae — como uma pesquisa estética e conceitual envolvendo a construção de imagens fixas por computação gráfica em regime de coautoria com uma estação gráfica. Regida por processos não determinísticos, essa participação deriva de informações internas e externas à estação gráfica. Esta pesquisa intenciona, ainda na linha conceitual de *Cahiers* e *Vectors*, a formação de imagens diretamente sobre o papel, admitindo uma variante virtual — não tangível. Em *OPUS* porém, pretende-se inserir através de módulos de (des)programação — plug-ins — específicos para softwares de imagens, processos não determinísticos; desprogramações encontradas nas séries anteriores como processos — físicos e lógicos — provocados de modo direto na interação do autor com a máquina. Planeja-se para elaboração desses plug-ins, inserir nas rotinas de programação variáveis aleatórias. Pretende-se agora formar imagens a partir de interferências lógicas. Desprogramando imagens selecionadas nos vários dispositivos de armazenamento do computador, através da participação do elementos internos e externos ao sistema.



As operações deveriam agir sobre os estados de cada pixel da imagem, reorganizando-os e formando uma nova imagem a partir de diretrizes de rotinas estabelecidas em projeto, tais como:

- eliminar ou trocar canais de cor;
- alterar contraste e/ou luminosidade por canal ou na imagem;
- converter imagem em texto de códigos, em preto ou em cor;
- mudanças no tipo da imagem, por exemplo, RGB para P&B, inversão;
- inversão de posição e/ou alteração de proporção;
- transformação em elementos geométricos (linhas, por exemplo);
- alterações em transparência;
- sobreposição de imagens;
- apagamento seletivo;
- substituição de áreas por massas de cor.

Para realização de tal pesquisa, a projeto apresentado à Vitae, previa a aquisição do sistema computacional necessário — *hardware* e *software* — assim como considerava a formação de uma equipe de programadores para elaboração dos módulos. Segue-se então, em 1996 com a efetivação da bolsa, o início da composição do grupo formado, por um programador — em linguagem C — e um engenheiro de sistemas, Carlos Freitas. Para elaboração dos plug-ins, Carlos Freitas, seguindo as diretrizes traçadas por Fadon, procura inserir na programação dos módulos, variáveis estocásticas/aleatórias, variáveis compostas a partir de dados específicos do estado em que se encontra sistema ou do ambiente no momento da interação. Criando dessa forma um evento não determinístico, evento casual; eventos ou processos com a natureza de uma sequência randômica (aleatória), isto é, aquela em que cada membro [do sistema] tem uma probabilidade definida. Assim numa aplicação do plug-in, numa interação com uma imagem qualquer selecionada, eram consideradas para operação, variáveis como a data e hora, dados alocados na memória temporária, informações do *clipboard*, temperatura do processador, ou seja o que se passava no momento da realização da interação. Consideravam-se ainda características inerentes aos parâmetros de configuração do sistema — quantidade de memória RAM, espaço disponível do disco rígido, memória virtual ligada ou não, entre outros parâmetros — assim como informações advindas da própria imagem. Em cada interação, um conjunto de comandos que fazem parte dos plug-ins, tal como aqueles responsáveis em executar a tarefa de "eliminar ou trocar canais de cor", consideram variáveis encontradas no sistema ou no ambiente, buscando aí valores para o cálculo das variáveis dos algoritmos a serem executados.

Dessa forma, criam-se condições para que o evento passe a ser único e irreversível. Admite-se — ou melhor dito — incorpora-se o acaso como uma lei formadora do *OPUS*.

Encontramos nos vários estudos para elaboração do relatório destinado à Vitae, índices de mudança do projeto, correções de erros práticos, acertos de percurso.

Em *OPUS* criam-se leis para o jogo. Não se trata da produção de uma escultura, de uma quadro, de uma imagem específica ou outro objeto qualquer. Trata-se aqui da construção de uma possibilidade, de uma nova (des)programação de regras que irão pautar um novo diálogo homem/máquina. Assim, imagens são transformadas, novas imagens se formam, aparecem — ou não aparecem — para o interator como um dos resultados possíveis desse diálogo. *OPUS* assim parece um paradoxo ... A obra é o processo.

### Projeto poético

Fundamentados nos índices do processo de formação da obra, procuramos construir uma representação que se aproxime do pensamento constituidor do trabalho em hipermídia *ad finem*, para depois inseri-la no projeto poético do artista como um todo. Partimos do resultado de formação da série *cho 314c4* e continuaremos com a crítica do processo de formação de *ad finem* para então relacionarmos com o percurso geral do artista. Buscamos recorrências, hábitos, propósitos comuns percebidos ao longo de todo o percurso. Ainda durante o ano de 1999, no CAiiA-STAR (Reino Unido) por ocasião da efetivação da bolsa Virtuose para pesquisa em artes, Carlos Fadon Vicente após a elaboração e arquivamento das 18 imagens, lança mão dos recursos de hipermídia — com o sistema Macromedia Director — para formar o *ad finem* que se insere no projeto *LAPIS/X* — projeto iniciado durante a pesquisa e finalizado em São Paulo, por ocasião da exposição "Investigações: o trabalho do artista" no Itaú Cultural. *LAPIS/X* fora conceituado e estabelecido como meta de pesquisa a ser desenvolvida no Reino Unido por Fadon, após perceber que não seria possível dar continuidade ao seu projeto anterior. Sua expectativa com a bolsa era poder continuar o desenvolvimento de *Opus* — versão para papel do projeto *OPUS* — pois só haviam sido finalizadas os módulos para tela, *Chaboo* e *Hermes*. O projeto *LAPIS/X* constitui-se inicialmente de duas obras: uma primeira conceituada quando na concepção do projeto — obra *LAPIS/X* — e uma segunda incorporada ao longo do percurso de formação da primeira, à semelhança da formação de outras obras, e que fora definida de *ad finem*.

As identificações das obras e projetos, normalmente surgem primeiro e carregam muitas vezes a síntese conceitual do projeto ou da obra. Assim fazemos uma pequena análise etimológica do título *ad finem*. José Arraes de Alencar em sua Filosofia e poesia da linguagem, nos traz:

AD - [preposição ou prefixo que] designa lugar para onde, movimento para, finalidade;

FÍNIS - limite, raia, marco, fronteira. [...] Como as fronteiras são as partes mais distantes de um território, surge a sinonímia: termo, fim, estendendo-se depois para fim

último: a morte. Significa, também, a meta final de nossas aspirações, desígnio, alvo, mira, objetivo.

Desse modo podemos entender que em *ad finem*, Fadon se propõe a trabalhar com o conceito da flecha do tempo — perceberemos a seguir —, invertendo-a joga com a irreversibilidade dos fenômenos. Propõe uma narrativa circular — numa estrutura linear-paralela — apresentando a série de estados do sistema *cho 314c4* num fluxo contrário ao de sua formação, ou seja parte de *cho 314c4/x17* segue em sentido inverso, apontando para a imagem *cho 314c4*; do último ao primeiro estado do sistema, para, como num processo recursivo, novamente voltar ao *cho 314c4/x17*.

Através da convivência com os documentos de percurso específicos da obra, que trazem e reconstroem — como vimos — a história de sua formação, percebemos de forma mais geral, a existência de recorrências, de procedimentos comuns, como nos fala Cecília Salles são fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam às [outras] obras. [...] O projeto poético que está ligado a princípios [estéticos e] éticos do seu criador: seu plano de valores e sua forma de perceber o mundo.

Vimos com a série *SP/SP* [30 nov 1997] que como num jogo Fadon estabelece regras de procedimentos, tais como programações para a formação da obra. Uma lógica geral de execução que prevê a inserção da interferência de fatores externos na formação e direcionamentos do percurso para realização das próximas imagens. Dessa forma em cada ponto escolhido/encontrado — ponto com determinação espaço temporal — no percurso, admitia-se informações de qualquer natureza como também determinadoras dos rumos do processo. São pontos de bifurcação. O procedimento é desse modo aberto, como numa programação constituída por rotinas *if ... then*, onde condiciona-se as rotinas seguintes às condições encontradas. O processo em si da instalação *SP/SP* (1997) é uma experiência lúdica, é um jogo. Após a realização do percurso e a formação das duas séries, Fadon passa ao que Cecilia Salles define como momento do "diálogo entre o artista e o receptor" (Salles 2002:194). Nesse momento há por parte do autor a preocupação com a experimentação do espectador, de como proporcionar o diálogo do público com a obra. Cria-se possibilidade de imersão, propiciando àquele que usufrui, experienciar — de certo modo — uma síntese do percurso constituidor da série. Uma narrativa que se constituiu e constitui no espaço e no tempo. Notemos semelhantes matrizes do pensamento de *OPUS*, transposta aqui para *SP/SP*.

Em *OPUS* o projeto — como vimos — está voltado também para a criação de programações aleatórias/deterministas. No diálogo contínuo dos sistemas envolvidos, Fadon estabelece através das interações, novos pontos do percurso no tempo. O momento comunicativo de *OPUS* acontece com a efetivação de *LAPIS/X* e *ad finem*. Como em *SP/SP*, há nesse momento a preocupação de criação de condições para imersão do

interator na experiência com a obra. Sugerem-se soluções híbridas. Algumas são características dos recursos de imersão do cinema, como a redução das luzes do ambiente apagando assim o que está fora da tela (*screen*), utilização de tela única — apesar de utilizar a tela computador — e ainda a experiência sugere-se ser individual; encontram-se ainda nesse momento comunicativo soluções e características de apresentação inerentes aos computadores, televisões e vídeos, tais como a própria tela ser a emissora de luz, proporções de telas menores entre outras.

Percebemos nessas rápidas associações, as recorrências, os fios condutores e conectores das obras — percebidas individualmente — mas que se inserem e se relacionam de fato num projeto mais geral do autor. Ainda para percebermos o pensamento poético de Fadon, a algumas definições trazidas por Flusser, onde fotógrafo é entendido como aquela "pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico" (Flusser 1998:23, grifos nossos). Percebemos na leitura do percurso do autor de modo geral, e de maneira mais específica em todo o processo trazido em *ad finem*, que Fadon advém da fotografia e como num contínuo da definição de Flusser, expande conceitos e diálogos para outros e novos aparelhos. Focando, ampliando e estendendo em representações os processos de diálogo, escolha e criação do autor para o *cho 314c4*, percebemos que todo hábito do fotógrafo é transposto para essa experimentação. No jogar os dados, nas interações com os *plug-ins*, Fadon proporciona mudanças — aleatórias/deterministas — nas imagens estabelecendo um percurso no tempo para o fotógrafo encontrar/formar as imagens. *Save as* é como o acionamento do obturador da máquina, cria-se uma representação, uma imagem ... Guarda-se na memória.

## Bibliografia

Flusser, Vilém. (1998). *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água.

Salles, Cecilia Almeida. (2002). *Crítica genética e semiótica: uma interface possível*. In: Zullar, Roberto (org.). *Criação em processo*. São Paulo: Iluminuras.

(\*) Publicação original: Cardoso, Daniel Ribeiro. (2003). *[arte I comunicação]: processos de criação com meios digitais*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo pp. 52-102, 113-128; extrato.

## **Acaso na construção da obra: Carlos Fadon Vicente (\*)**

Ronaldo Entler (2000)

Carlos Fadon Vicente (1945) é um artista e pesquisador de São Paulo que desenvolve trabalhos com fotografia desde 1975 e com meios eletrônicos desde 1985. É nessa data que o autor dá início a um projeto chamado *ARTTE*, como ele próprio define, “tendo por escopo uma pesquisa estética e conceitual sobre as novas poéticas nascidas da sinergia entre arte e tecnologia”<sup>1</sup>. Esse projeto não está delimitado de maneira precisa como um plano de trabalho, não parece ter começo, meio e fim de modo linear, mas tem resultado em experiências que se desenvolvem com uma grande coerência conceitual. Trata-se, antes de tudo, de um conjunto de motivações e inquietações que se materializam em diferentes trabalhos mais ou menos autônomos que o autor desenvolve até hoje.

É nítido o fato de que suas imagens e, sobretudo, seu processo de criação dialogam profundamente com seu trabalho teórico sobre as novas tecnologias da comunicação, num intercâmbio de conceitos que faz dessas várias atuações faces complementares de uma mesma pesquisa. Emerge dessa síntese uma obra de forte caráter metalingüístico: o pensamento do autor sobre os meios com os quais trabalha transparecem em suas imagens como um de seus significados. Sua aproximação ao acaso representa uma ação bastante fundamental e consciente em seus últimos trabalhos, nos quais Fadon explora os “erros” do computador, sejam eles acidentais ou simulados através de um programa que se apóia em algoritmos randômicos. Mas o acaso já era um conceito presente em seus trabalhos com fotografia e aparece sobretudo numa postura que o artista mantém diante da técnica que utiliza e do mundo que fotografa. Trata-se de reconhecer que a criação se dá através de um ato intencional, mas não apenas. Há também uma série de outras determinações que atravessam as escolhas e as intenções do artista.

Em primeiro lugar, as ferramentas de trabalho imprimem suas próprias marcas no produto, isto é, cada meio traz uma forma particular de representar o mundo. Essa é uma idéia genérica sobre qualquer ato de produção e que ainda não permitiria apontar nenhuma relação específica com o acaso. Mas há nos trabalhos de Fadon uma grande consciência disso. Como veremos, esse fenômeno de co-determinação do homem e da máquina ganha, ao longo de seus vários trabalhos, um significado particular e uma importância crescente, tornando-se um elemento central de sua poética a ponto de, hoje, Fadon referir-se ao aparato tecnológico como um “co-autor” de sua obra. Em segundo lugar, Fadon busca através da câmera fotográfica a construção de ordens visuais, lidando com objetos que, em seus contextos originais, eram dinâmicos e não necessariamente corroboravam com o novo

---

<sup>1</sup> - Carlos Fadon, “Interações”. Revista *Item*, n. 3, p.28.

papel que é atribuído à sua forma, dentro da imagem fotográfica. Essa ordem resulta da sobreposição e aproximação de elementos isolados, distantes no espaço e em suas funções, mas que, reunidos num fotograma, revelam a possibilidade de construção de uma estrutura através do cruzamento de fenômenos diversos. A fotografia recicla as formas do mundo e confere a elas novos significados. Esse acaso é uma situação típica de poéticas que não polarizam entre o ato de *construir* e o ato de *encontrar*, sobretudo quando atuam sobre uma matéria dinâmica: é o que ocorre, de modo geral, na chamada *fotografia de rua*<sup>2</sup>. E como diz o autor, todo fotógrafo atua, ao mesmo tempo, como “caçador” e como “construtor”<sup>3</sup>.

No ensaio fotográfico intitulado *Avenida Paulista* (1983), Fadon observa a imprevisibilidade de alguns resultados, sobretudo os borrões de movimentos captados em baixas velocidades de obturação. Mas, além disso, essa tensão está presente, de modo genérico, no jogo de sobrepor diferentes “camadas” do mundo que, na bidimensionalidade da fotografia, revelam uma ordem própria, existente apenas nessa circunstância. Em *Medium* (1991), ele trabalha com múltiplas exposições fotográficas sobre um mesmo quadro, tomando também imagens da tela de uma televisão. O acaso aparece, então, de forma mais determinante, pois a imagem final é produto de sobreposições e interferências mútuas de visualidades que estão distantes no tempo e no espaço, algumas delas já reinterpretadas por um meio tecnológico.

Nos trabalhos com computação gráfica, Fadon incorpora interferências geradas por falhas de *software* ou *hardware* como a substituição da informação gráfica por informação alfanumérica, as interrupções na impressão, o esgotamento de cartucho com uma das cores na impressora, o mau posicionamento do papel etc. Isso aparece no trabalho intitulado *Cahiers* (1988/89), constituído por imagens impressas, apresentados sob a forma de um conjunto de livros (ou cadernos). Indo mais adiante, Fadon passa a provocar “acidentes” e a adotar procedimentos geradores de resultados aleatórios, para daí abstrair um *modo de funcionamento*. Em *Vectors* (1989/90), ele sistematiza os acidentes observados no trabalho anterior, que são acentuados ainda pela sobreposição de diferentes impressões sobre uma mesma *faixa* de formulário contínuo (alguns trabalhos chegam a ter 1,68 m. de extensão). Em *Vestiges* (1993/94), ele parte de arquivos danificados (“sucatas digitais”, como diz o autor), aceitando ações desenvolvidas pela máquina de modo autônomo e não programado. Aprofundando esta idéia, em *Opus*, *Hermes* e *Chaboo*, trabalhos integrantes do projeto *OPUS* (1996-99), ele interfere num programa de manipulação de imagens conferindo-lhe

<sup>2</sup> - Discutimos amplamente esta situação em nossa dissertação de mestrado, “A Fotografia e o Acaso”, Departamento de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

<sup>3</sup> - Essa afirmação faz referência a duas metáforas tomadas com frequência para entender o trabalho do fotógrafo. Num certo momento, tratava-se simplesmente de reconhecer se há ou não uma interferência do fotógrafo sobre a cena (ele a caça ou a constrói).

certo grau de “desobediência”. Particularmente em *Opus* e *Hermes*, essa variabilidade pode ser predefinida: de *low* a *high*, para determinar a probabilidade de haver uma transformação randômica; de *subtle* a *radical*, para definir a extensão da ação randômica sobre a imagem.

Trata-se, no projeto OPUS, de uma experiência com *plugins* desenvolvidos especificamente para esse fim, que operam dentro de um software de processamento de imagens e que reinterpretam as ações do autor, gerando transformações imprevisíveis. Essa transformação é definida por Carlos Fadon como uma “co-autoria” da máquina, um processo “interativo” que ocorre desde a etapa de criação. Apesar de imprevisíveis, os resultados dessa ação permitem reconhecer alguns critérios tomados pelo programa para operar a transformação da imagem. Muitas vezes, pode-se identificar a inserção de fragmentos de uma outra imagem que tenha sido aberta dentro do programa e isso permite ao autor estabelecer uma espécie de jogo: ele pode carregar propositalmente outros arquivos gráficos, esperando que seus elementos atuem dentro da imagem sobre a qual se está trabalhando. Isso não significa negar a ação casual, mas sim criar uma tendência probabilística, cujas possibilidades ainda são muito amplas e imprevisíveis. Neste trabalho, está presente o paradoxo de um acaso programado, intimamente ligado à definição que nos interessa. O acaso, para o computador, nada mais é do que uma seqüência de operações matemáticas, perfeitamente lógicas e determinadas, cujo desenvolvimento o usuário não pode acompanhar e, conseqüentemente, não pode prever seu resultado. Discutiremos de forma mais aprofundada o modo como se simula o acaso no último capítulo deste livro.

Mas, ainda que as determinações dessa ação “pseudo-randômica” pudessem ser desvendadas, o acaso ainda permanece num outro plano: o da imagem, e da função estética que essa imagem cumpre. Isto é, para transformar a imagem, o programa transforma números através de uma operação que, para a máquina, nada tem de casual. Mas, em nenhuma das etapas lógicas, o programa é capaz de considerar a qualidade estética que essa imagem poderá adquirir, seu valor como estrutura, a possibilidade de ser considerada bela ou feia, equilibrada ou não. E mais ainda, por sua conta, o computador não é capaz de considerar se, após a interferência, a imagem ainda oferece um mínimo de estímulo visual, não caindo numa distribuição entrópica dos elementos. Portanto, entre o início da operação e as imagens que Fadon decide exibir, existe um acaso que vai além da sua simulação por um conjunto de operações matemáticas. Tais operações dependem ainda de uma coincidência que o programa não articula, entre o resultado obtido e as qualidades estéticas necessárias para que a imagem sobreviva no conjunto da obra que será apresentada pelo autor. Já sugerimos anteriormente essa duplicidade do acaso em certos fenômenos, como quando se joga *cara ou coroa* numa aposta: existem leis físicas que regem o deslocamento e a posição final da moeda. Mas nenhuma dessas leis considera

aquilo que os apostadores podem ganhar ou perder na disputa. Há um pseudo-acaso no plano físico e um acaso mais fundamental no plano do significado que o resultado adquire.

As três variantes do projeto *OPUS* — *Opus*, *Hermes* e *Chaboo* — apóiam-se, todas elas, nesse processo de ação randômica do programa sobre a imagem. Mas cada uma tem sua especificidade. *Opus* prevê a produção de imagens impressas em papel, sem a possibilidade de serem gravadas, porque a interferência ocorre também diretamente na comunicação entre o programa gráfico e a impressora. Em *Hermes*, as interferências vão sendo acumuladas numa imagem que pode ser gravada, impressa de modo convencional ou retrabalhada posteriormente; e *Chaboo* utiliza versões preliminares e “defeituosas” do *plugin* utilizado na variante *Hermes*. Enquanto *Opus* e *Hermes* representam a conformação do acaso a uma ação programada, uma sistematização do “erro”, a atuação de *Chaboo* caracteriza um duplo desvio, pela incorporação das falhas nessa tentativa de sistematização. Como diz o autor, “é uma contribuição do projeto sobre ele mesmo”<sup>4</sup>. Com isso, reafirma-se a abertura que o artista oferece ao acaso, que extrapola o espaço que lhe é originalmente conferido dentro do projeto.

A pesquisa de Fadon tem por objetivo extrair novas possibilidades de cada meio: ele age diretamente sobre o programa, entendendo-se por programa tanto aquilo que se considera o “bom” uso de uma tal ferramenta, eletrônica ou não, quanto um *software*, propriamente dito. A primeira situação é observada em *Medium*, quando Fadon expõe várias vezes um mesmo quadro da película, e em *Vectors*, quando reimprime uma folha de papel. A segunda situação se verifica especialmente no projeto *OPUS*, onde ele altera o funcionamento padrão do *software* através da inserção de um *plugin*. Não se trata de criar através de um método estabelecido para o uso artístico da fotografia ou da computação gráfica, mas de reinventar a poética desses meios.

Ainda que busque compreender a especificidade de cada meio, Fadon não adota uma postura purista. Na sobreposição de imagens de *Medium*, há também um cruzamento de duas ordens tecnológicas, uma que se refere à imagem química da fotografia e outra à imagem eletrônica da televisão. Em todos os seus trabalhos de computação gráfica, Fadon manipula imagens fotográficas digitalizadas e, particularmente em *Vectors* e em *Opus*, age sobre o programa exatamente para confrontar os meios digitais com aquilo que parece ser avesso às suas definições ontológicas. Podemos dizer que o computador se define por seu funcionamento lógico e inequívoco. Qualquer ação processada por ele está perfeitamente codificada porque, antes de existir um resultado (uma imagem, por exemplo), existe um modelo matemático que pode ser atualizado indefinidamente. Mais do que uma ação reproduzível, é uma ação potencial que, operada sem qualquer ambigüidade – essa é a

---

<sup>4</sup>- Descrição do projeto que acompanhou sua apresentação no “Symposium on Electronic Art” na School of Art Institute of Chicago, em setembro de 1997.



característica do computador – pode gerar infinitas vezes resultados idênticos. Mas Fadon insere um “jogo” nesse processo de atualização, programando o computador para que ele não responda a seu próprio potencial de repetição. Obviamente, o *erro* e o *acaso* no computador não são propriamente uma suspensão de seu funcionamento lógico, mas o exercício dessa lógica numa direção que não coincide com uma expectativa que se possa ter previamente. É portanto um acaso sempre relativo, um acaso para o usuário e não para o computador em si. Mesmo assim, Fadon segue na contramão daquilo que justifica o recurso a um computador na grande maioria de suas funções. É nesse confronto entre um caminho apontado pelo programa e as determinações do artista que o computador se coloca na condição de co-autor.

Uma vez ocorrido o “erro”, ele também tende a ser codificado. Uma imagem produto de operações randômicas já é, também ela, um modelo inscrito na memória que permite uma multiplicação do resultado desse erro. Mas também esse limite é transposto. Em *Opus*, assim como já acontecia em *Vectors*, o produto final é uma imagem única, seja porque se insere no processo uma atitude mecânica não codificável (a recolocação do papel na impressora ou o esgotamento do cartucho de tinta) ou porque, entre o modelo da imagem e a informação que é passada para impressora, existe uma interferência que não se incorpora ao modelo. Como diz o autor, a impressora deixa de ser uma ferramenta de cópia para ser uma ferramenta de criação. A imagem impressa nega ainda uma outra qualidade da imagem digital: uma vez que o modelo matemático é apenas potencialmente uma imagem, devendo ser atualizado numa interface, ele não possui uma grandeza física definida. Não prevê, portanto, um formato final, um grau específico de detalhamento, uma distância do observador. No caso de Fadon, essa grandeza é resgatada e seus trabalhos têm tanto um formato final quanto uma dinâmica própria de observação, ou porque são longilíneos (*Vectors*) e exigem uma distância para a percepção da estrutura completa, ou porque adotam a forma de livro (*Cahiers*), exigindo o manuseio e uma percepção que se fragmenta na seqüência de cada página. Com isso, ao mesmo tempo em que busca compreender as características essenciais da imagem eletrônica, empenha-se em criar procedimentos que não se limitam às suas fronteiras ontológicas.

A obra de Fadon pode ser definida como conceitual, pois a visualização de suas imagens não apenas se enriquece com a reflexão teórica, mas incorpora, como já dissemos, essa reflexão sobre o meio como um de seus significados. No entanto, esse caráter conceitual em nada aproxima seus resultados das chamadas *tendências desmaterializadas*, pois se percebe que ele ainda valoriza uma qualidade plástica e contemplativa. Isto é, suas imagens não são apenas um meio ou um pretexto para uma articulação de idéias; elas ainda devem ser olhadas e percebidas como articulação de elementos visuais: equilíbrio de cores, formas, texturas etc. Demonstração disso é o fato de que, mesmo aceitando jogar

com o acaso, Fadon não se abstém de proceder uma manipulação consciente da imagem ao longo de seu processo de elaboração, alterando valores cromáticos e acrescentando outros elementos para complementar a estrutura visual. Mesmo que assuma o acaso como um elemento central de sua poética, também nesse aspecto, Fadon não é um purista.

O sentido fundamental desse acaso parece ser o de “interação”, termo muito explorado em seus ensaios teóricos. Trata-se, em outras palavras, da congruência de várias determinações num mesmo processo. Em suas experiências com criação tecnológica, os agentes dessa co-determinação são, como ele mesmo coloca, o homem, a máquina e a natureza<sup>5</sup>, sem a necessidade de priorizar um desses elementos ou de estabelecer relações de subordinação que os hierarquize. Isto é, ele escapa de um discurso desgastado que tenta reconhecer o potencial artístico das ferramentas tecnológicas através de uma exaltação do controle do homem sobre a máquina, por isso ele fala da “colaboração da máquina” ou ainda de uma “co-autoria”. A partir desse conceito de *interação*, Fadon constrói uma noção bastante abrangente de *interatividade* que vai além do sentido recorrente de um produto eletrônico com “botões”, através dos quais o espectador manifesta suas decisões, obtendo respostas personalizadas. Apesar de reconhecer que a interatividade se potencializa no campo da arte e da comunicação através da informática, da robótica e das redes telemáticas, ele a compreende como um processo de “diálogos internos e externos” que marcam muitas ações de um sujeito em seu cotidiano. No que se refere mais particularmente à arte, Fadon afirma que a interatividade não é um fenômeno limitado ao processo de recepção da obra, mas ocorre também na sua construção, porque existe um mundo em movimento que deixa marcas que não necessariamente passam pelo controle do autor, além das ações determinadas por uma ferramenta técnica. Esse cruzamento entre uma intenção do artista e as determinações da máquina e do mundo pode ser entendido como um processo de influência mútua: um projeto pré-elaborado, ainda que não possa prever todos os resultados possíveis, cria referências para a localização daqueles que são considerados válidos dentro de uma proposta específica. Por sua vez, os resultados inesperados abrem ao artista um campo de novas possibilidades, agindo sobre o projeto e permitindo que ele assuma novas intenções. Interatividade não é portanto apenas a intervenção do sujeito sobre um produto, que traz a possibilidade de controle, mas também a intervenção do mundo sobre o sujeito, que possibilita um aprendizado.

Para pensar o sentido do acaso, o autor adota, no entanto, uma base teórica que de certa forma recusa a idéia de *interferência* como ação de elementos isolados. Ele busca compreender esse processo de determinações complexas através do conceito de *sincronicidade*, da Psicologia Analítica. Como foi discutido, Jung procurava integrar os

---

<sup>5</sup> - Carlos Fadon, “Imagem, Interatividade e Imprevisibilidade”, p.11.

fenômenos do universo sob a atuação de um inconsciente coletivo e, assim, buscava extrair significados no cruzamento de fenômenos independentes. Esse inconsciente coletivo não se manifestaria apenas nas atitudes de um sujeito ou de uma sociedade, mas também nos fenômenos físicos que podem ser percebidos e resgatados como seus significantes. Sob essa ótica, há algo que integra os elementos que chamaríamos de isolados: exatamente o significado inconsciente que emana da sincronicidade. Ao invés de casualidade, Jung propõe o conceito de *acausalidade*, que se diferencia do anterior por não responder apenas à lei das probabilidades, mas a um elo de significados que liga o sujeito e os fenômenos do mundo, e que tampouco passa pela noção de determinação, do modo como a ciência a concebeu em sua tradição.

Na prática, como o próprio artista afirma, esse é um conceito de fundo em seu trabalho; é a forma como ele entende seus acasos e suas obras não se caracterizam como um exercício de demonstração das teorias junguianas. Independentemente dessa maneira particular de compreender e denominar os fenômenos implicados em seu trabalho, não se anula um caráter fundamental que permite inseri-lo no que estamos chamando de poética do acaso: a presença de vários elementos e processos não intencionais, um confronto de determinações que Fadon explora e cultiva.

(\*) Publicação original: Entler, Ronaldo. (2000). Acaso na construção da obra: Carlos Fadon Vicente. *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, pp. 106-113.

## **A ausência presente (\*)**

Annateresa Fabris (1986)

Ainda hoje, embora já se tenham passado quase 150 anos desde a primeira apresentação do invento de Niépce e Daguerre, a fotografia não tem conseguido alcançar um estatuto próprio, que negue o preconceito "naturalista", fruto do positivismo de seus contemporâneos. Preconceito que se tem exacerbado sobretudo nos últimos anos quando voltou a afirmar-se com uma muita força uma visão da fotografia como "transcrição" fria e objetiva da realidade, incapaz de revelar qualquer ponto de vista particular, numa retomada da idéia do "duplo", do "espelho cego" tão ao gosto do século XIX.

Esta operação não é casual, assim como não é casual a leitura positivista, pois dela resulta uma caracterização da fotografia como puro domínio da "aparência", como terreno privilegiado duma visão acrítica e alienada por ser talvez o análogo mais bem acabado da lógica dos meios de comunicação de massa.

Se a prática social não conferiu nem confere um "grau zero" à percepção fotográfica, a fotografia, entretanto, desde os primórdios, se tem servido fartamente de meios ilusionistas, chegando a constituir verdadeiros simulacros, verdadeiras ficções, que negam a ideologia positivista, embora, paradoxalmente não abalem a crença na "realidade" de seus objetos.

Estas reflexões impõem-se quando se analisa a série *Passagem* de Carlos Fadon Vicente, investigação penetrante, e, por vezes, lúdica, da "ilusão de realidade" proporcionada pela fotografia.

O "registro objetivo" — imagens em preto e branco — deflagra uma operação complexa e sofisticada que, através do uso da computação gráfica, não alcança apenas resultados freqüentemente surpreendentes, como gera uma série de questionamentos que atingem o cerne do significado da fotografia em nossos dias.

A contraposição preto e branco/cor, oriunda de dois procedimentos operacionais, permite-nos determinar um lugar preciso para a prática de Carlos Fadon Vicente, o qual, no âmbito da fotografia, está percorrendo um caminho que foi trilhado pelas artes plásticas em sua passagem da atitude conceitual a uma nova prática pictórica.

Não se quer com isso caracterizar o primeiro registro como "conceitual" e o segundo como "pós-moderno", mas chamar a atenção para um procedimento peculiar, capaz de introjetar a dimensão do fantasioso, do bizarro, do sensual, dum novo sentido de manualidade numa imagem "fria" e tecnicamente bem definida.

No caso de *Passagem*, não parece abusado falar em manualidade se atentarmos para o uso o fotógrafo faz do computador. Carlos Fadon Vicente usa-o, de fato, como lápis, como

pincel, ora realçando os contrastes, ora apagando partes da primeira representação, ora desenhando nela novos signos, ora transpondo fragmentos de uma imagem a outra, submetendo o primitivo preto e branco a um processo cromático, reevocador, às vezes, da fantasia barroca, outras, do clima onírico do surrealismo, outras, ainda, da frieza da pop art.

Nestas operações sucessivamente remissivas, Carlos Fadon Vicente está bem próximo de um dos pressupostos fundamentais da fotografia pós-moderna; uma prática auto-referencial, que tanto atesta a "ausência" da realidade por proceder duma imagem a outra imagem, quanto coloca em xeque o conceito de "original", pois cada fotografia pressupõe a outra para alcançar sua significação global.

Mas *Passagem* propõe também – para continuarmos a reflexão sobre a fotografia pós-moderna — um uso particular da "citação". Carlos Fadon Vicente glosa o próprio trabalho, adotando uma postura reflexiva, crítica e autocrítica, que expõe, fotografia após fotografia, os procedimentos de construção da imagem. Submetido a um vaivém de desconstrução e reconstrução, o primeiro registro, que um olho ingênuo definiria "objetivo", revela cabalmente seu caráter de "ilusão da realidade", tão "simulado" quanto as imagens produzidas com o computador.

Negação do "duplo", negação da "presença", *Passagem* introduz francamente a dimensão da ficção na fotografia, sublinhando sua natureza artificiosa, questionando os pressupostos do uso dum código social, que deixou de ser "revelação" da realidade para constituir a "realidade" deste final de século.

(\*) Publicação original: Fabris, Annateresa. (1986). A ausência presente. *Passagem* [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, folha dobrada.

## A regra do acaso (\*)

Annateresa Fabris (1991)

Num dos contos de *Ficções*, A Loteria em Babilônia, Borges coloca a mítica cidade sob o signo de "um infinito jogo de acasos". Agente desse processo, a loteria — "parte principal da realidade" —, que impõe a regra do jogo a toda a sociedade, determinando a fortuna ou a desgraça de cada cidadão. A Companhia, que administra o jogo, impõe um artigo de fé segundo o qual "a loteria é uma interpolação da casualidade na ordem do mundo e que aceitar erros não é contradizer o acaso: é confirmá-lo".

Se o acaso é a regra que rege a vida em Babilônia, não admira que se apaguem as fronteiras entre realidade e ficção, que o real se transforme em simulacro, que não se saiba mais o que pertence ao presente e o que provém do passado, que não haja uma verdade única, que os escribas prestem juramento "de omitir, de intercalar, de alterar", que se exerça a "mentira indireta".

Por que evocar o conto de Borges num texto que trata de um conjunto de imagens produzidas por computação gráfica? Porque os dois universos são apenas aparentemente antitéticos. Tanto a Babilônia evocada por Borges quanto *Vectors* são fruto da lógica do jogo, daquele cruzamento de vários feixes de possibilidades num espaço-tempo circunscrito pela regra. Falar em regra não significa negar um elemento indispensável do jogo, o acaso. Regra e acaso constituem a verdadeira essência do jogo: o próprio acaso é produto da regra, como diz Baudrillard, uma vez que não existe acaso integral. E poder-se-ia acrescentar: não há acaso em si, mas tão somente uma relação acidental com um sistema, com uma estrutura.

É logo essa integração entre regra e acaso que rege a experiência de *Vectors*, a qual poderá parecer um tanto *sui generis* por provir de uma máquina inteligente, destinada a ordenar o universos das pesquisas e dos conhecimentos e a proporcionar resultados de alta precisão. Fadon Vicente, na verdade, nada mais faz que levar ao extremo o campo de jogos permitidos pelo computador, fazendo da comutação e da combinação as regras de sua relação com o acaso.

O que interessa a Fadon Vicente não é obtenção de imagens hiper-realistas que mimem o analógico, pois isso significaria desprezar as virtualidades as possibilidades do computador. Ao invés de buscar um resultado já obtido pelas linguagens artesanais, o artista persegue um processo interativo, no qual máquina e operador estabelecem uma relação fundada na regra do jogo, fundindo uma intencionalidade precisa com a irrupção de uma cadeia de casualidades não prevista no projeto originário. A imagem resultante é claramente manipulada, é nitidamente fruto de intervenções sucessivas que se superpõem

como um palimpsesto, deixando aflorar novas potencialidades linguísticas numa máquina programada para a previsibilidade, a repetição, a reprodução.

Em *Vectors*, a imagem configura-se como uma estrutura conceitual, radicalizando ainda mais o processo interno próprio do sistema computacional. Se toda imagem gerada por computador não possui um referente com o qual possa ser confrontada, maior ainda é a irrealidade dos ícones produzidos por Fadon Vicente. Feitas de linhas, de superfícies e cores, mas também de incidentes gráficos e de sobreposições que negam a bela aparência hiper-realista, as imagens de *Vectors* evidenciam um processo produtor que explora simultaneamente várias possibilidades do parêntese, propõem-se definitivamente como acontecimento puro, incapaz de reprodução ou repetição.

Tal como os documentos da Babilônia ficcional, as imagens de Fadon Vicente omitem, intercalam, alteram. Da inter-relação entre regra e acaso brotam estruturas indetermináveis, únicas, nas quais as intervenções da máquina e do artista são complementares, não no sentido do estímulo/resposta, mas naquele de aprofundamento de potencialidades, mesmo às custas de legibilidade e da decodificação imediata.

A imagem de *Vectors* não é promíscua nos termos de Baudrillard, mas concreta no sentido próprio das artes plásticas: é uma estrutura autônoma e auto-regulada, totalmente independente de qualquer referência/remissão exterior. O "erro", que fundamenta sua lógica, configura-se como uma afirmação do caráter precípua da arte em relação à tecnologia, mesmo que seja esta seu meio de extrinsecação. O fascínio pelas infinitas possibilidades da imagem numérica converte-se em reflexão sobre as diferenças entre ciência e arte, entre um território que tenta controlar cada vez mais a irrupção do acaso e uma prática que não teme o imprevisto e a opacidade.

(\*) Publicação original: Fabris, Annateresa. (1991). A regra do acaso. *Vectors* [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, pp. 3-4.

## **Dolores: Caprichos contemporâneos (\*)**

Maria Luiza Feitosa de Souza (2006)

La arena de los ciclos es la misma  
E infinita es la historia de la arena;  
Así, bajo tus dichas o tu pena,  
La invulnerable eternidad se abisma.  
Jorge Luis Borges, *El reloj de arena*.

### Da introdução

Nada poderia ser mais emblemático para um livro que tem como título *Apuntes para la razón caprichosa del siglo XXI* e cujo paradigma é o desenvolvimento da sociedade pós-industrial e midiática, do que resgatar para os nossos dias o registro artístico, se assim se pode chamar, destacado da magnífica obra de Francisco de Goya: *Os Caprichos* (1799), e com ele fazer um ousado, mas instigante, ponto de partida para chegar a *Dolores* — a das dores — os caprichos contemporâneos da obra de um artista que transita no mundo hipermediático, Carlos Fadon, como veremos adiante. Ele, brilhante e talentoso filho e fruto de uma sociedade já por muitos considerada como sociedade pós-imagem, pós-humana, regida pela midiatização inter e intra códigos, tônica dominante do século XXI.

Se toda ousadia traz no seu bojo uma irresistível sedução, eis porque borgeanamente tática, justifico a aproximação dos dois artistas, lembrando que, ainda que todo criador seja um produto de sua época, de seu tempo, a tradução que ele faz do mesmo, embora seja em tudo diferente, lá no subtexto, persiste a consciência crítica inerente ao humano que vai ser traduzida conforme seu contexto histórico, este que provê as mediações, as próteses que permitem esta expressão, seja a nível científico, tecnológico, político, artístico ou social.

Correndo o risco do reducionismo, em outras palavras, tudo nos leva a crer que o homem em sua essência carrega ao longo do seu tempo no mundo, inquietações e angústias em relação ao seu entorno que, se não iguais, são semelhantes porque, entre outros fatores, há nas diferentes subjetividades uma busca existencial incessante do indivíduo no entendimento dele próprio e, neste empreendimento, na captura do que o cerca, daquilo que é sua extensão.

E a arte, desde sempre e agora com todas as variações adquiridas da união com a tecnologia e a tecnociência, tem sido, na história do conhecimento humano, uma



metalinguagem insistente e competente nesta perseguição mesmo porque, sem pretensões nem o dever de explicar o mundo, não custa lembrar Marcel Duchamp, via Guattari (1998: 129), dizer que a arte, é um caminho que leva para regiões onde o tempo e o espaço não regem. Embora, a ciência, a técnica, a filosofia, a arte e a conduta humana defrontem-se com coerções, com resistências de materiais específicos, que elas desfazem e articulam, nos limites dados com a ajuda de códigos, de ensinamentos históricos que as levam a abrir umas portas e fechar outras.

#### Do tema

Assim, antes de focar a obra de Carlos Fadon, propriamente dita, como faremos adiante, começamos por ressaltar que o ponto de convergência que justifica e dá margem às reflexões que aqui seguem é o olhar, a mirada que ambos os artistas têm quando focam, não o feminino em termos conotativos, mas a figura feminina conforme ela se apresenta e se representa denotativamente nos diferentes contextos culturais. Causa interesse a forma como a mulher capitaliza as incongruências do seu tempo, razão pela qual se torna protagonista do teatro social representado nas pranchas de Goya, bem como nos cenários urbanos registrados nas imagens de Fadon. Lembramos que, dentre as diferentes concepções, quando falamos em cultura estamos pensando na ortodoxia da conjunção de fatores políticos, econômicos e sociais que estruturam determinada sociedade em sintonia com o seu tempo.

É também importante reforçar a diferença da concepção geral e abrangente do feminino em amplo espectro, da mulher tal como ela é vista no recorte apresentado nas duas obras porque, a figura feminina que se mostra, é simbólica no sentido de retratar e ao mesmo tempo criar desdobramentos da imagem da mulher de forma exacerbada e irônica com intenção proposital e clara de crítica e de denúncia social. No caso, a mulher torna-se o veículo, a mensagem através da qual os dois artistas separados culturalmente no tempo e no espaço encontraram a mesma motivação para fazer dela uma metáfora ideológica plena de significado, objeto mediador entre a linguagem visual utilizada e a realidade correspondente. Em outras palavras, o que em *Os Caprichos* transmitem não é a mulher vista como sujeito na cultura, mas as diversas possibilidades subversivas da mulher como objeto.

Daí, a ironia cética que prevalece nas imagens. A ironia é uma forma de distanciamento que esgarça o real. Em sentido amplo, sabe-se que enquanto a ironia está mais relacionada ao conceito, ao símbolo, à hierarquia, a analogia diz respeito à obra de arte. Por isso, a ironia em os *Caprichos*, não exclui a analogia. Nem pode. Ambas convivem

em alternância porque são irreconciliáveis, embora complementares: *Yin Yang*. Opostos complementares que enriquecem a linguagem. Para Octavio Paz (1974: 101), a ironia pertence ao tempo histórico, é a consciência e a consequência da história. A analogia converte a ironia em mais uma variação do leque de semelhanças, porém, a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia; é a exceção, é o acidente fatal.

Outro ponto que devemos enfatizar é que como há incontáveis interpretantes para o mesmo signo, optamos por não entrar no discurso psicológico e/ou psicanalista via Freud-Lacan, ou mesmo feminista, via Luce Irigaray (por exemplo), embora não possamos desconsiderá-los. Assim, vemos nas narrativas caprichosas a mulher por um viés pragmático e objetivo que é atávico à óbvia e inegável visão patriarcal ou mesmo machista impregnada nas sociedades desde sempre. Mesmo porque, conforme Bakhtin (1981: 33), cada campo de criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e a refrata à sua maneira. Logo, cada signo ideológico não é apenas um reflexo, uma sombra da realidade. Ele tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou outra coisa qualquer: um fenômeno do mundo, todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior tornando-se passíveis de interpretação.

Ou seja, para nós, o olhar dos artistas, herdeiros que somos de uma sociedade hierarquicamente masculina e patriarcal, não reflete apenas o sonho obsessivo (mesmo que às avessas) da busca da mulher ideal, mas documenta a mulher como (trans)dimensionada em uma narrativa secundária na escala social e que, por isso, tem se prestado "às razões caprichosas" ao longo da história humana. O olhar masculino dos artistas confere maior credibilidade à mensagem dado o caráter de sedução explícita predominante nas imagens dirigidas inequivocamente ao imaginário masculino (voltaremos ao assunto).

E a arte, instrumento da denúncia, permite, como diz Júlio Plaza (1933: 66) que os meios justifiquem os fins, como veremos adiante. Mesmo porque o artista é testemunha do seu tempo e não é culpa sua se é testemunha de acusação (Argan, 1922: 41).

Como ocorre em geral com os signos estéticos cuja característica fundamental é a forma ambígua como se manifestam, para melhor traduzir a imagem da mulher — na verdade seu simulacro — tanto no prisma central de *Os Caprichos* de Goya, o pintor que transmitiu sua obra através da fisicalidade do seu material, quanto da presença da mesma através das interfaces tecnológicas hipermediáticas criadas em *Dolores* por Carlos Fadon, é inevitável reconhecer que em ambos a concepção intelectual e a execução material de trabalhos com percursos históricos tão objetivamente diferentes, têm seu desenvolvimento possibilitado, ou mesmo condicionado, por sucessivas revoluções epistemológicas

provocadas pelo avanço da ciência e da tecnologia com reflexos na filosofia, na produção artística etc.

Não nos esqueçamos (ver Benjamin, 1985), de que os modos de produção artística de uma sociedade interferem substancialmente na natureza própria da obra de arte.

## Da História

Daí se dizer que nenhum fenômeno, nenhuma linguagem, nenhum saber tem sentido desvinculado da história. Não falamos na história no sentido positivista servindo de avalista para o conhecimento científico, mas como coadjuvante na formação e transformação das linguagens até chegar, na atualidade, ao ciberespaço. Reforçando lembremos que todas os empreendimentos culturais através dos quais baseamos nossa busca intelectual e mesmo prática, são condicionados historicamente e são imprescindíveis para a reflexão e análise dos processos evolutivos que acontecem nos diferentes campos do conhecimento (Toulmin, 1992: 179). Além de tudo, como se pergunta Heidegger: onde foi decidido que a história somente deve se apresentar como objeto da historiografia? (1991: 147)

Assim, se partimos do princípio de que toda linguagem, veículo de comunicação, é sempre ideológica por trazer em si uma carga de intenções implícitas e explícitas, não nos causa estranheza a mudança substancial das tendências do fazer artístico quando a arte começa a deixar de estar a serviço da realidade como uma mercadoria adequada aos seus interesses, e há a inversão: a realidade começa a se por a serviço da obra de arte que, com a proposta de reinventar esta mesma realidade, vai descortinando uma nova visão dela; portanto, a adequação se contrapõe à análise; a imitação se contrapõe à invenção e à descoberta da realidade.

Explica-se, portanto, que a partir do momento em que esgarçou-se o vínculo entre o modelo e a sua representação conforme Gombrich, houve a ruptura com a tradição, os artistas sentiram-se livres para expor visões pessoais (1995: 488). Na verdade, corrompe-se a diferença entre o artista e seu produto — a relação sujeito e objeto. A obra de arte como fonte de informação sobre as estruturas de representação, acabou por tornar-se ela mesma metáfora epistemológica do universo. Como fonte de informação e de conhecimento, a arte, a seu modo, conta a história, mesmo que não seja essa sua intenção e nem o seu compromisso.

Não foi por acaso que esta abertura (um caminho sempre sem volta), permitiu a Goya, um artista precursor e visionário romper com as regras vigentes, não apenas as dos

cânones tradicionais, mas também as das técnicas empregada na pintura, nas gravuras (em particular em *Os Caprichos*).

O desenvolvimento cultural contemporâneo a Goya caminhava a par e passo com o florescimento de uma nova ciência. A ciência espelha este florescimento nas diversas áreas do conhecimento de forma que, para desenvolver o tema proposto, na verdade, escolhemos fazer metaciência, ou seja, estamos propondo um discurso especulativo que vai além da ciência, especificamente da Física, já que esta nos auxilia numa maior compreensão do mundo exterior. No nosso caso específico, fazemos uma transmutação de conceitos que, a partir da física, tornaram-se universais, provocando novas interpretações.

Para entender melhor esta relação, lembramos que, a partir do séculos XVI e XVII, a ciência não procurou mais elucidar os fenômenos naturais com princípios metafísicos e a natureza passou a ser vista como um conjunto ordenado: as ciências fundadoras da nova física, orientada por uma racionalidade centrada nas matemáticas, passaram a expressar-se numa linguagem positiva, assertiva e absoluta. Uma nova mentalidade promoveu a ruptura radical com o passado e rompeu com o ponto central na formação da epísteme até então: tirou a terra do centro do universo, desarticulando toda uma série de crenças e fundamentos religiosos absolutamente intocáveis. Logo, a crítica do mundo passou a ser a razão.

Emerge deste modo uma nova forma de pensar introduzida por homens que tentaram romper as amarras presas há séculos a dogmas e doutrinas que mantinham as consciências sob jugo total e irrestrito. Estes homens, entre outros, Galileu, Bacon, Hobbes, Boyle, Newton, Locke, Descartes, Fermat, Spinoza e Leibniz, buscaram inaugurar uma visão de mundo independente, autônoma e desvinculada, tanto quanto possível, de qualquer domínio ou vínculo externo que fosse tradicional e totalitarista.

É neste início da idade moderna que os pensadores e artistas europeus começam a adquirir grande independência e aventurar-se em novos empreendimentos, novas descobertas além das suas fronteiras.

Paolo Rossi, citado por Arthur Koestler, lembra que, por culpa da ciência, desapareceu o mundo em que os homens tinham acreditado viver, rico de cores, de sons e de perfumes, pleno de amor e de beleza, onde tudo falava dos fins últimos e de harmonia (1989: 19). Esse mundo a ciência substituiu por um mundo duro, frio, incolor, silencioso, um mundo da quantidade e do movimento matematicamente calculado pelos empiricistas, racionalistas e dedutivistas que criaram as bases para o pensamento contemporâneo.

Assim, o século XVIII foi por excelência o triunfo do paradigma newtoniano no mundo e na vida dos homens. Mesmo enfrentando resistência, o novo modelo projetou-se em perspectiva para todas as áreas do pensamento humano e durou até que especulações intelectuais sobre um espaço não euclidiano foram surgindo conforme a ciência procurava aplicar tais noções em confronto direto com a experiência. Esta, em si mesma, dinâmica e criativa.

Aos poucos, saindo do simples para um aumento progressivo na tomada de consciência de que o mundo seria mais complexo do que o previsto, o cientista sentindo que deveria fazer uma leitura mais objetiva dos fatos e da natureza, observou que os fenômenos naturais ou não, têm características que lhe são inerentes e que eles dependem do olhar humano apenas para que sejam reconhecidos e traduzidos.

Por isso, no século XVIII, o sistema newtoniano apesar de sua prevalência, era cercado de tensões de toda ordem. Foi a fase, ver Octavio Paz (1982: 33), da crítica exacerbada do mundo: do presente, do passado, crítica das certezas e dos valores tradicionais; crítica das instituições e das crenças, do Trono e do Altar; crítica dos costumes, reflexão sobre as paixões, a sensibilidade e a sexualidade; descobrimento do outro: o chinês, o persa; as mudanças de perspectiva na astronomia, na física, na biologia. E a crítica encarna também a história nas revoluções. As grandes revoluções fundadoras da história inspiraram-se no pensamento desta época. Um tempo rico de reformas, de projetos sociais e de utopias. Estas que foram o grande fermento dos séculos seguintes. As utopias são os sonhos da razão. Sonhos ativos que permitem que as mudanças se transformem em revoluções e reformas, descobertas, etc.

Assim, liderado por Faraday, um cientista inglês que viveu entre 1791 e 1867, iniciou-se a partir de Newton um novo caminho, uma nova especulação que, seguindo numa esteira científico-filosófica, chegaria ao começo do século XX com as descobertas de um outro tempo e outro espaço por Einstein.

Entretanto, ao contrário do que somos tradicionalmente levados a crer, a teoria da relatividade de Einstein abalou menos a física newtoniana na sua estrutura básica do que se pretendia, porque, no âmago da relatividade, estavam bem fixados os valores fundamentais das concepções mecanicistas expressos pelo desejo evidente de capturar, através de leis intelectuais, um novo modelo que continuava a projetar uma imagem permanente do mundo.

Mas, como o conhecimento, e isto é historicamente comprovado, não pode se caracterizar por critérios de permanência ou de uniformidade, pelo contrário, o

conhecimento, embora cumulativo é, necessariamente, contínuo e mutante, torna-se natural que uma linha de pensamento se veja espelhada em outra para ser produzida. E, ao dizer que Deus não joga dados, Einstein denunciou-se e decretou o fim dos seus sonhos de mudança e libertação total de sua teoria. Mas, com Einstein pela primeira vez na história da ciência, construíram-se modelos do universo potencialmente criativos ainda que, paradoxalmente, fossem programados por uma descrição determinista de uma natureza não homogênea.

A partir de Einstein fenômenos como o da relatividade não podem mais ser isolados de um contexto maior, visto que eles vêm acompanhados e envolvidos com outros fenômenos. E, independente de suas qualidades teóricas, na prática percebeu-se que não se poderia mais pensar de forma intransitiva. Nosso pensamento é sempre sintático inserido num todo no qual as propriedades são sempre relacionais. É obsoleto tudo o que não envolva (inter)relação. Não custa lembrar Fenollosa, via Haroldo de Campos (1977: 108) dizer que o pensamento científico válido consiste em acompanhar o mais perto possível as linhas reais e entrelaçadas das forças quando elas vibram através das coisas. O pensamento não lida com conceitos inanimados.

Tendo vivido quem sabe, o período de transição epistemológica mais difícil da história, Einstein foi um dos principais inspiradores da quântica, a ciência do microcosmo, que derrubará alguns dos cânones sagrados da ciência clássica dando nova guinada epistemológica crucial.

Segundo Prigogine, a quântica é uma teoria microscópica no sentido de que foi introduzida com o propósito inicial de descrever o comportamento dos átomos e das moléculas (1984: 48). Ela acabou levando ao questionamento da relação entre o micro e o macro universo ao qual nós e nosso meios de medição pertencemos. E o mundo real descrito pela quântica não pode ser medido com precisão nem por princípio, pois fundamentalmente a teoria quântica é probabilística.

A quântica não redimensionou apenas os conceitos científicos, mas obrigou a uma revisão epistemológica já que, desestabilizando a hegemonia do paradigma clássico: das certezas absolutas, portanto definitivas, ela permitiu pressuposições inéditas a partir da relação natureza-observador-processo de medida-resultado.

Tendo-se em conta que em termos do conhecimento nada é desprezado, porque, como dissemos, o mesmo é cumulativo, a consequência é inevitável: a mentalidade mudou, a linguagem mudou. Há uma completa subversão na racionalidade quando o centro de

gravidade dos fenômenos sai do seu exterior para o seu interior, atento que está a um princípio de vida imanente ao homem e à matéria.

Além de descobrir-se que os eventos da natureza são interligados, verificou-se que há um organismo, uma grande sintaxe que os permeia. Ou seja, a natureza tem uma gramática e uma poética que lhe são próprias, o que torna o universo mais rico, mas menos passível de soluções.

Criados os novos modelos de racionalidade, passa-se a conviver com a existência dos possíveis: a senha para uma série de mudanças que assistimos na contemporaneidade. Admitir a incerteza, a indeterminação, as probabilidades, os resultados estatísticos, o acaso e o erro são resultados macroscópicos da descoberta do mundo micro-tentacular nas infinitas possibilidades provocadas por seus desdobramentos.

A real importância da quântica é a nível conjuntural, porque, a partir dela inúmeros sistemas e subsistemas se reorganizaram conceitualmente e noções transgressoras ajudaram a desacralizar mitos, crenças e tabus que sempre imperavam no mundo do conhecimento. Criou-se uma nova objetividade que transcende as mudanças provocadas pelo processo de medida. Isso porque, a interação que resulta da observação não tem mais comprometimento com o processo em si e foge do realismo positivista clássico. Novos parâmetros mudam a representação da realidade, cujos termos serão pautados por parâmetros não apenas inter-relacionais, mas falíveis. Da mesma forma, a leitura dos fenômenos passa a ter a participação do observador que também fornecerá parâmetros inevitavelmente falíveis.

A quântica, teoria estatística descoberta por Planck, levantou uma série de questões muito gerais concernentes não só a problemas físicos que pareciam estar definitivamente resolvidos no âmbito da matéria. O elemento incerteza adicionado à leitura da matéria, tanto na teoria como na prática, fez com que o certo virasse contingente e que o absoluto virasse relativo. Mesmo porque, conforme sabemos, de acordo com o princípio de incerteza de Heisenberg, seria impossível determinar simultaneamente e exatamente a posição e velocidade de uma partícula. Os dois princípios fundamentais da quântica: complementaridade (Bohr) e incerteza (Heisenberg), tentam reconciliar as limitações dos conceitos estabelecidos e acabam definitivamente com as polaridades do tipo ou... ou (exclusão de um terceiro).

A teoria quântica é, pois, um passo definitivo para a posterior e inevitável aceitação da alteridade, do acaso e do erro decorrentes do reconhecimento da independência dos sistemas físicos, neurológicos e psíquicos. Vem daí a descoberta dos processos auto-

organizativos de Prigogine, e auto-poiéticos de Maturana e Varela. Em âmbito mais largo, entendeu-se que há uma complexidade insidiosa que faz parte, que está incorporada nos sistemas abertos que convivem com a irreversibilidade, com a ordem e com a desordem.

Logo, a complexidade é o parâmetro multidimensional do momento em que vivemos e é nessa fissura plena de elementos vazantes que poderá ocorrer uma forma de re-adoaptação dos sistemas a novos níveis de organização.

Dizer que o universo é complexo não é suficiente, além de ser redundante. É preciso entender que há uma correlação entre as teorias quântica, da relatividade e da auto-organização, de tal forma que hoje é impossível descrever separadamente um mundo relativista ou um mundo quântico sem que mecanismos de auto-organização atuem neste mundo e produzam a complexidade da qual os fenômenos de qualquer natureza: ciência, tecnologia, sociologia, arte, biologia, psicologia etc. dependem para ser logicamente consistentes (Smolin, 1966: 296).

A arte, nosso caso específico, causa e também consequência desse fluxo de mudanças cognitivas com reverberações epistêmicas refletidas no seu casamento com a tecnociência, portanto, no fazer artístico como um todo, é um sistema híbrido que hoje navega em outros mares incorporando a complexidade não apenas dos novos aparatos e das novas próteses, mas do modo como vê e reflete o mundo.

Confirmando com Guattari, um novo paradigma estético processual trabalha com os paradigmas científicos e é por eles trabalhado (1998, 136-7). Ele se instaura transversalmente à tecnociência porque a concepção maquinica desta é, por essência, de ordem criativa e tal criatividade tende a encontrar a do processo artístico. Para estabelecer esta ponte, temos que nos desfazer das visões mecanicistas e promover uma nova concepção que englobe seus aspectos tecnológicos, biológicos, informáticos, sociais, teóricos e estéticos. A máquina estética é a mais capacitada a revelar algumas de suas dimensões essenciais, talvez desconhecidas: a da finitude relativa à vida e à morte, a da produção de proto-alteridade no registro do seu entorno e de suas múltiplas implicações.

Coloca-se então em campo o mundo midiático: sistema dinâmico, aberto, que agrega (in)determinação, auto-organização, ordem, desordem, incerteza e complementaridade, incompletude. Como se vê, a complexidade revelada nos sistemas híbridos junta a ordem e o caos como instâncias complementares e prevê as intercorrências do acaso.

Dolores

A cidade é o cenário e o palco.



Os atores, muitos, atuam na realidade fugaz e fugidia das passarelas, dos muros, das avenidas, dos becos, das vitrinas, dos parques, galerias...

De dia. À noite.

Ao sol. Na chuva.

Identidade? se a tiveram, perdeu-se: são anônimos.

Sexo? Feminino.

Colados, rasgados, sobrepostos, justapostos, conservados. Têm vida programada, curta.

Não há tempo. É tudo excessivo. Transitório. Efêmero.

Nos rostos, na cruz, no sexo.

Cartazes de rua.

## 1. Da fotografia

Carlos Fadon, fotografo, *flâneur*, andarilho, misto de observador e interlocutor, passeia entre tantos estímulos vertiginosos, escolhe, seleciona e recupera pelo olhar e pela lente fotográfica, cartazes de rua que compõem seu inventário estético da cultura visual urbana da cidade. Que pode ser São Paulo, Guatemala, Cidade do México, Barcelona, Paris ou outra qualquer. Todas imersas da mesma maneira em imagens de toda ordem que assolam o cotidiano de uma plateia involuntariamente persuadida a integrar-se a este conjunto como se esta adesão fora parte de um contrato pré firmado. O que nos conscientiza que nenhuma civilização é mais tautológica do que a nossa (Machado, 1993: 136). Nós fazemos proliferar duplos de nós mesmos, multiplicamos ao infinito as imagens e os sons dos fenômenos e, em seguida, atribuímos a esses duplos o estatuto de realidade.

Ao registrar tais imagens, Fadon busca formar um acervo documental de uma sociedade cuja cultura nos dias atuais fundamenta-se na estetização do cotidiano através das imagens. É importante lembrar que a fotografia como arte ou não, é sempre documental. Ambas são extensões lógicas do significado das fotografias. Um apontamento potencial de tudo que existe no mundo, sob todos os ângulos possíveis. Mesmo sem o poder de referência típico das imagens documentais não artísticas, nada do que Carlos Fadon registra é falso, ou produto de uma imaginação alucinada com a infinidade dos estímulos que aguçam sua sensibilidade.

Não há também ingenuidade possível na sua visão, pois é notório que tantos registros e imagens encontram sua razão de ser nesta sociedade, hoje chamada do espetáculo. Nela a publicidade transformou tudo em mercadoria, relativizando o valor individual das coisas, sejam elas pessoas, animais, objetos, plantas. Porque o espetáculo apresenta-se como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento

de unificação (Debord, 2000: 14). Assim, o espetáculo não é apenas um conjunto de imagens, mas uma relação social mediada por imagens. Também não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos – o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade.

Portanto, Carlos Fadon traduz, de signo para signo, a tradução conforme esta se apresenta às suas lentes fotográficas ao longo de anos de registro. Com este material, Fadon compõe uma sintaxe visual na qual constrói e articula as imagens que transitam do suporte fotográfico para o do computador criando uma metalinguagem, associação que se transforma numa espécie de escritura não textual, uma montagem narrativa truncada e fragmentada como a cinematográfica. Esta produção altera, desenvolve e incita percepções como forma de promover novas sensações quando da apropriação das manifestações de caráter global.

Ao transmitir as imagens fotográficas para o computador, novo campo de intervenção estética, extensão do artista na produção das imagens, Fadon mostra um trabalho simples na forma com é estruturado, mas cuidadosamente ordenado e lógico a partir de pressupostos de rigorosa coerência e programação interna. Assim, partindo do simples para o complexo, infere-se que a ordem e o caos subjacentes ao produto sejam complementares porque são interdependentes. Dada a hibridização tecnológica da obra, prevê-se a produção de metamorfoses contínuas de um processo auto-organizativo, o que faz com que o receptor tenha sempre a sensação de surpresa.

A música integra, envolve e dá novos significados às imagens que protagonizam encadeamentos determinados em sua concepção, mas inéditos em sua atualização. São estruturas em permanente estado de (re)estruturação potencial, (re)organizativas porque têm capacidade e competência de auto-geração e, como dissemos auto-organização. A trama criada e alimentada pelo artista, foge dele na medida que a máquina a incorpora e a ela responde como coautora de forma sempre imprevisível, dada a incerteza e o acaso que perpassam a estruturação da própria obra. É a obra que se liberta do seu criador.

Desta forma, como vemos, a dinâmica da obra de Fadon, evolui para um sistema dinâmico complexo em que a determinação e a indeterminação caminham lado a lado. A determinação é dada pela concepção da própria obra que é transgressiva, mas programada, estruturada como um mosaico; por outro lado, é indeterminada já que prevê as interferências do acaso nas relações complementares formadas pelo diálogo inter/relacional do programa com as imagens e o som. Na verdade é um sistema inter e intra relacional.

Inter porque funciona como as peças de um relógio que têm um ajustamento sintático preciso; e intra porque este conjunto dialoga, não apenas com a máquina, mas com o usuário, o navegador, o receptor que além de ser observador operacional, cabe a ele completar a obra com sua participação.

Portanto, embora não possamos considerá-la uma obra interativa, uma vez que o receptor, ou o navegante da mídia não pode interferir na programação feita pelo artista, ela é necessariamente participativa na medida que é na relação entre o objeto e seu interpretante que se realiza e expande semanticamente o sentido da obra. Como diz Peirce: todo jogo de xadrez tem no jogador a sua matéria.

Dito de outra forma, a relação dialógica fundamental e complementar é prevista e necessária ao autor pois sem ela o trabalho ficaria sem sentido. Lembremos que dialogismo, é o diálogo onde se cruzam, polifonicamente, as vozes o enunciador e do enunciado, mesclados à voz do receptor na sua adequação contextual e operados pelo sistema que se transforma em cena onde o significado se monta e desmonta, para enfim, transgredir-se, perder-se (Ferrara, 1981: 74).

Antes de passar para uma leitura das imagens e suas potencialidades, conforme percebemos, fazemos nossas as palavras de Arlindo Machado referindo-se a Carlos Fadon: "Esse artista parece personificar com toda eloquência possível a idéia flusseriana de uma arte que, malgrado sua ocorrência no coração da sociedade tecnológica, não se submete aos ditames dessa sociedade, não cumpre seu programa industrial, nem endossa ou realiza seus projetos de produtividade. Fadon é o artista brasileiro que mais logrou interferir com radicalidade na própria lógica das máquinas e dos processos tecnológicos, tanto subvertendo as possibilidades prometidas pelos aparatos de realização quanto reinventando suas funções e finalidades. Fadon se reapropriou da tecnologia numa perspectiva inovadora e a fez trabalhar em benefício de invenção poética." (2001: 101)

## 2. Da trama

Na produção da imagem, na interface híbrida gerada pela linearidade analógica – parte incorporada ao computador ao ser transgredida digitalmente pelo usuário, gera-se um jogo de possibilidades semânticas que, não por acaso, são ressemantizadas indefinidamente. Com isso, as hipersintaxes narradas visualmente expõem, em sua maioria, mulheres fotografadas a priori, num fluxo de signos recorrentes e os recontextualiza expondo a ideologia dominante no papel da mulher na cultura de massa da era digital. Contudo, o conceito, ou a ideia que prevalece e que emerge deste jogo é um traçado do perfil da mulher

que se viu retratado, na maior parte das vezes, nos outdoors, estes que convivem de maneira promíscua (pela variedade e pela intensidade), com todos os elementos sógnicos que povoam a grande cidade.

Para que se entenda melhor a motivação do artista face ao seu entorno e que se refletem substancialmente através dos outdoors selecionados, nos remetemos a duas instâncias interdependentes e de profundo impacto social subjacentes ao trabalho: publicidade e moda. A publicidade "tem em si uma forte tensão dialética entre permanência e fugacidade. No seu afã por canalizar a favor de um produto ou marca específicos nosso desejo primordial de possuí-lo por completo, no marco de sua função de projetar determinada marca com uma imagem que atue como suporte expressivo e como sinal de identidade, a publicidade se finge permanente, fixada de uma vez por todas, exclusiva até a eternidade entre uma miríade de imagens, promessas e mensagens possíveis" (Peres, 2004: 108).

Já a moda, hoje atrelada à publicidade sempre monitorada pelo ideário masculino, é um fenômeno exemplar por refletir e produzir nos seus desdobramentos os paradoxos mais cruéis da sociedade. Usando o corpo feminino, preferencialmente, como veículo mediador de informação, a moda é, de fato, a coadjuvante perfeita no cenário urbano projetado não apenas nos outdoors, mas também nas vitrinas e nas ruas, visto que é capaz de contabilizar para si os paradoxos de uma sociedade ideologicamente condicionada a privilegiar a riqueza, a sensualidade, o supérfluo, o efêmero, o contingente. Na rede continuada de signos que edificam a moda no seu projeto, experimentação e divulgação, a mulher se coloca como suporte do uso e dos costumes de roupas, acessórios, cosméticos. Todos destinados a uma morte programada. Estimula, então, o interesse pelo passageiro, pelo descartável, pela obsolescência planejada. Portanto, a moda camufla interesses ideológicos adjacentes da sociedade que não são facilmente confessáveis, porque escusos. E, ao atingir contornos radicais leva à intensificação das sensações e ao cumprimento das metas idealizadas pela publicidade que faz sua divulgação.

Dispostas, sorridentes, insinuantes, provocantes, com a função óbvia de despertar o consumidor e de provocar fantasias, as mulheres assim expostas, embora anônimas, tornam-se objeto de desejo para os homens e se tornam modelos para as mulheres que, num voyeurismo às avessas, sentem-se seduzidas, não apenas pela sensualidade da beleza escultural exibida – uma meta a ser alcançada - mas pela coragem das que se deixam expor. O desejo quase nunca confessado é o de tornarem-se, elas também, igualmente sedutoras num mundo cujas regras são predominantemente masculinas. Assim, a mulher projetada nos outdoors, do alto de sua exuberância obrigatória, símbolo da suprema

egolatria, é objeto de desejo e de comparação, haja vista que o paradigma estético contemporâneo é ditado pelo exagero, pelo excesso. Em suma: é o próprio espetáculo desfilado no cenário a céu aberto.

A mulher que se deixa fazer objeto de sedução pela exuberância do corpo, da nudez mal disfarçada, dos olhares e bocas insinuantes, quase obscenos, com sentido e destino óbvios, é uma camaleoa multiface. Mas não há engano possível, esta é uma “servidão voluntária”. Antes de tudo e mais que tudo, a mulher, no caso, é parceira ou cúmplice, tanto do fotógrafo da agência que a contrata, como do homem que a deseja e da outra que a inveja.

Há, portanto, em todo este contexto, uma cumplicidade, por que não? muito bem vinda. A coerção que existe, se é que existe, é inexorável, inerente ao sistema. É implícita, mas também explícita. Está na gênese do sistema. É própria do jogo social que promove o culto à celebridade instantânea, ao poder, ao hedonismo. Trava-se então uma verdadeira guerra de códigos na qual as identidades perdem o sentido e a importância, desde que se transformem em espetáculo.

Por outro lado, no trabalho de compilação de suas imagens transformadas numa metalinguagem crítica — ao contrário de Goya que optava pela beleza transversa das imagens femininas também sensuais, mas vistas, muitas vezes, em ambientes estranhos, sombrios e de horror eloquente — Fadon escudou-se na mistura de imagens fornecidas pela paisagem urbana vivenciada por toda uma população contemporânea no mesmo espaço e tempo.

As imagens femininas recolhidas por Fadon são recortes simbólicos, mas fugidios de mulheres multiface, que tanto podem ser a *pin-up*, a *pop-star* que celebra o consumismo incentivando-o, como, por outro lado, pode ser a mulher comum, a sofrida, a ingênua, as cadelas em luta, a gata morta, a flor, a mãe. Perpassa todas elas, a mesma nostalgia, a mesma solidão.

Em outras palavras, a narrativa resultante mostra a face não humanista de uma mulher protótipo de uma encenação mas, que espelha uma materialidade que lhe é própria, que é real, no sentido de ser parte do cotidiano de cada um que com/vive a mesma realidade. Realidade que tem, de fato, um substrato machista tentacular arraigado e irredutível impregnado no fazer cultural do mundo ocidental, mas do qual todos compartilhamos.

A estética do simulacro presente na manufatura da obra de Fadon, trabalha com esta intertextualidade de que falamos, mas ao contrário do que prega Baudrillard, o mundo museografado e arquivado que coabitamos e ao qual ele sempre se refere, e do qual o artista lança mão, tem conteúdo e preocupações de efeito realista. Tanto que, na leitura que transparece na obra de Fadon não se esgota no excesso dos outdoors que traduzimos como crítica social. Fadon transita na cidade e procura, na verdade, uma dialética sutil com as imagens simples e comuns mostradas nos interstícios do seu fazer poético. Com tais imagens, cria-se uma trama de contrastes em que cada elemento tem razão de ser. Paralelamente, estabelece-se também um diálogo entre a simplicidade da forma como é estabelecido o programa no computador e a complexidade hipermidiática dos desdobramentos do mesmo.

Os cortes cinematográficos das imagens, permeados por várias referências a símbolos que tanto podem ser religiosos, como fálicos, fúnebres ou mesmo obras de outros autores (Eisenstein, por exemplo), mostram um caleidoscópio cuja leitura vai depender do repertório e das experiências colaterais do tradutor.

Por fim, nos "caprichos" de Fadon, *Dolores* — a das dores — revela-se em ambas: "la maja vestida y la desnuda" convivendo entre o excesso e a falta, o erotismo e a ingenuidade, a alegria e a nostalgia, a cidade e a solidão, dicotomias emergentes da relação do conceito com a beleza e da crítica com a poesia.

*El gato blanco y célibe se mira  
 en la lúcida luna del espejo  
 y no puede saber que esa blancura  
 y esos ojos de oro que no ha visto  
 nunca en la casa con su propia imagen  
 ¿quién le dirá que el otro que lo observa  
 es apenas un sueño del espejo?  
 Me digo que esos gatos armoniosos,  
 El cristal y el caliente sangre,  
 son simulacros que concede el tiempo  
 Um arquetipo eterno.  
 ¿De que Adán anterior al paraíso,  
 de que divinidad indescifrable  
 Somos los hombres el espejo roto?  
 (Jorge Luis Borges, *Beppo*)*

## Bibliografia

- Argan, Giulio C. (1992). *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bakhtin, Mikhail (Volochinov, V.N) (1977). *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Paris: Éditions du Minuit.
- Benjamin, Walter (1986). *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Borges Jorge Luis (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Campos, Haroldo de (1977). *Metalinguagem*. São Paulo, Edusp.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Ideograma, lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp.
- Debord, Guy (2000). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Ferrara, Lucrécia (1981). *A estratégia dos signos*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Gombrich, E. H. (1950). *História da arte*. Rio de Janeiro: LTC.
- Guattari, Félix (1998). *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34.
- Machado, Arlindo (2000). *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp.
- Paz, Octavio (1974). *Los hijos de limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1982). *O mono gramático*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.
- Plaza, Julio (2003). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Peres, Clotilde (2004). *Os signos da marca: expressividade e sensorialidade*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- Prigogine, Ilya (1984). *Order out of chaos: man's new dialogue with nature*. New York: Bantan Books.
- Smolin, Lee (1995). "A theory of the whole universe." In: Brockman, John. *The third culture*. New York: Touchstone.
- Souza, Maria Luiza Feitosa de (1990). *Jorge Luis Borges: o tempo e seus desdobramentos*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- \_\_\_\_\_ (1996). *A cientificidade contemporânea, estruturas dissipativas: um caso-estudo sob a ótica peirceana*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Toulmin, Stephen (1992). *Cosmopolis: the hidden agenda of modernity*. Chicago: The University of Chicago Press.

(\*) Publicação original: Feitosa, Maria Luiza de Souza. (2006). Dolores: Caprichos contemporâneos. Espejos hipermediáticos por Carlos Fadon. In Giannetti, Claudia (ed.) *La razón caprichosa en el siglo XXI: los avatares de la sociedad posindustrial y mediática*. Las Palmas de Gran Canaria: Gran Canaria Espacio Digital, pp. 146-160; original em português.

## **A memória além do espelho (\*)**

Boris Kossoy (1986)

Carlos Fadon Vicente, com a mesma energia que o levou a realizar diferentes ensaios de aspectos urbanos de São Paulo ao longo de trabalho metódico — destacando-se entre eles a Avenida Paulista em preto e branco de qualidade ímpar, seja pela sua importância documental, seja por seu valor estético e, que, desde já devem ser consideradas antológicas — lança-se agora em direção a um novo exercício, este, fundamentalmente oposto à obra anterior. Um desafio introspectivo onde o real fragmentário se vê retratado/recriado através de duas linguagens plásticas.

O mundo virtual em "quadros", tal como estamos habituados a compreendê-lo fotograficamente é apenas, para Vicente, o ponto de partida para um novo caminho de representação expressiva. É o ponto de *passagem* para uma outra linguagem.

A segunda realidade — a fotográfica — é agora o novo "visível fotográfico" para o autor. Vicente retoma a re-criação visual de trechos do real captados segundo a tradição fotográfica, assim como o fizeram os artistas pintores em sua telas e matrizes que, partindo da referência fotográfica primitiva se permitiram, na passagem, acrescentar, omitir, modificar, interferir segundo sua proposta pessoal artística e ideológica naquela realidade fotográfica e, transmitir aos espectadores, sua própria visão de mundo — resultando numa imagem distinta daquela que a fotografia causava logo após seu advento: "o espelho com memória".

Vicente, em sua retomada, realiza a transposição com os recursos tecnológicos que este princípio de crepúsculo de século lhe oferece. O produto final anterior — a imagem fotográfica — é agora o novo início. O final perseguido agora será a imagem eletrônica gerada por computação gráfica. A linguagem anterior é transposta nesta passagem por uma outra linguagem cuja gramática o autor procura conhecer e dominar e, neste sentido, porque não explorar sua Expressão A tecnologia ali está a espera do comando. a invenção aguarda seu uso informativo, pragmático, robotizado... mas porque não introspectivo e imaginário?

O imaginário do autor vê o mundo, desta feita, em cores. Sua intervenção na realidade anterior é programada, porém sem limites. Em velocidade eletrônica o autor-fotógrafo se afasta da segunda realidade e avança no visual desconhecido. A antiga referência, porém, não se perde totalmente. Ela é plenamente reconhecível apesar das interferências múltiplas. Durante a exploração o autor descobre que o sistema pode auferir inúmeras respostas, e, em função disto, a interferência pode prosseguir de forma ilimitada, livre, criativa. Cabe agora selecionar o fragmento final — embora eletrônico — e este ato é familiar ao fotógrafo.



Vicente articula dois meios expressivos, duas linguagens em experimento pioneiro. Neste exercício conceitual e estético ele transpõe o verismo fotográfico e aporta no verismo do imaginário. Suas novas imagens são gravadas na *memória* e podem ser recuperadas a qualquer tempo. O autor as exhibe através de monitor de vídeo ou por outros suportes de comunicação visual. Ele pode optar até por uma reprodução fotográfica onde as imagens permitirão longas leituras. O ciclo se fecha, um novo testemunho é criado: a terceira realidade é alcançada. A imagem do espelho é transmutada.

(\*) Publicação original: Kossoy, Boris. (1986). A memória além do espelho. *Passagem* [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, folha dobrada.

## O percurso do artista (\*)

a modo de uma introdução crítica à obra de Carlos Fadon Vicente

Boris Kossoy (2014)

Uma análise extensiva da obra de Carlos Fadon Vicente ainda está por se fazer. A oportunidade acontece neste momento em que estamos diante de uma significativa apresentação de sua obra, que cobre quatro décadas de atividades em torno da imagem fotográfica.

O percurso por diferentes caminhos da tecnologia, das matemáticas, da lógica e das artes preencheram a sua atividade profissional em seus anos formativos e nos primeiros anos de sua maturidade. Fadon se iniciou na fotografia aos 30 anos de idade; no entanto, isso em nada afetou o seu desenvolvimento e pensamento artístico. Pelo contrário, seus sólidos conhecimentos derivados de sua primeira formação em Engenharia Civil, constituem o fundamento de seu edifício criativo e despertar artístico, que, também, de outra parte, tem um componente provocativo ante sua formação adicional pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e, mais tarde, o mestrado em Arte e Tecnologia pela Escola do Instituto de Artes de Chicago. Isso pelo aspecto formal e acadêmico.

A imagem do mundo e do acaso — provocado — apresentada, produzida e difundida pelos mais diferentes meios, como será analisado na sequência, irá permear a sua atividade, a partir dos meados dos anos de 1970. Fadon vê o mundo por meio de sua câmera, e se disciplina em registrá-lo, metódica e sensivelmente. A junção de mundos diferentes numa mesma imagem se constitui num eixo de suas explorações (*Refletir*, 1975–79). Ao mesmo tempo, considera as possibilidades de reter as imagens da TV, essas, já produzidas pela indústria cultural, já contendo em si construções próprias: os seriados e filmes, a publicidade e demais imagens levadas ao ar, naquele momento (*TVe*, 1975). Fadon percebe nessas duas vertentes uma raiz comum em termos criativos, qual seja o conhecimento que o autor incorpora da colagem e da montagem, influência dos ensinamentos da Bauhaus e das vanguardas artísticas do período entre-guerras do século XX.

Paralelamente ao fazer fotográfico, cuja temática tem como substrato a paisagem urbana da cidade de São Paulo, seu interesse por outro sistema de representação e difusão, de base eletrônica, o ocupa igualmente, em termos expressivos. De um lado, a captura do entorno, de outro, a *assemblage* de fatos da vida real com os do mundo virtual, seja por meio da TV, seja pela computação gráfica.

A década de 1980 assiste ao seu progressivo desenvolvimento na cena artística paulista; são desses anos os ensaios fotográficos: *Salão Moreira*, *Veracidade*, *Avenida Paulista*, *Entradas*, *Observatório*, *Noturnos*, *Places*, *Placesx*. Ao mesmo tempo, investe na vertente de arte e tecnologia onde sobressaem os trabalhos: *Passagem* (com a colaboração de Carlos Freitas e Klaus Köster), *Alfa*, *Cahiers*, *Vectors*, *Natureza Morta – ao Vivo*.

Entre 1988 e 1990, Fadon experimenta uma marcante experiência pessoal, acadêmica e artística período em que se dedicou ao seu mestrado, em Chicago. Transitando entre as duas vertentes artísticas antes mencionadas, Fadon acabou centrando seu interesse em arte e tecnologia, cujo departamento correspondente da instituição logo o aceitou. Nessa investigação, observa o papel do "acaso" na produção da obra: uma espécie de "descontrole", uma anomalia que ocorria com as impressoras de então, quando submetidas a certos eventos que modificavam seu funcionamento "normal".

O artista dá ensejo a tal "desejo" particular do equipamento — uma espécie de "decisão própria" da máquina — e segue observando e buscando compreender esta espécie de quebra de um padrão estabelecido. Passa a "colaborar" com a máquina considerando o fato como um dado novo com o qual poderia conviver e dele tirar partido para soluções (in)esperadas — e criativas. Neste caminho surgem formas esteticamente interessantes, geradas à revelia do programa, de um controle, digamos, esperado; isto significa que poder-se-ia "conceder" à máquina a possibilidade dela, em dado momento, ter um "comportamento imprevisível" (em relação a uma ordem estabelecida, previsível), o que é patente em *Vectors* (1989-90). Não é de se estranhar que o departamento ao qual se achava vinculado na instituição não acolheu a proposta de prosseguir sua obra nesta direção, escapava certamente dos cânones seguros e, de certa forma contidos, dos tradicionais projetos acadêmicos. Para Fadon, parece que isto foi pouco importante; importante, mesmo, foi constatar que era possível *aprender com o imprevisível*.

Volta à São Paulo, finalmente, com mais um título, porém sem recursos. Como levar à frente a ideia que o movia? Como adquirir equipamentos, como custear a pesquisa? Candidata-se com o projeto *OPUS*, escrito em Chicago, ainda em 1990, para a Bolsa Vitae de Artes uma, duas vezes, na terceira obtém a bolsa. A porta se abre, a vida se arranja, o projeto, enfim, tem início. É este o momento em que leva adiante um programa que, ao compreender — e respeitar — a anomalia da máquina "parceira", passa a lidar com algo que lhe parecia, até então, tecnicamente incontrolável: um paradoxo. Na essência do problema residia a solução encontrada no algoritmo que o autor inventa e desenvolve, em companhia de Carlos Freitas, seu amigo de épocas anteriores, a quem coube coordenar a programação necessária, entre 1996 e 1997.

É este um momento decisivo em sua obra, pois em *OPUS* confirma-se possível a parceria com a máquina, controlada no seu descontrole, "não humano"; o programa estava criado. A partir daí decorrem uma série de ensaios digitais: *CHO*, *lapx*, *imagex*, *cx*. Fadon recorre, nas décadas de 1990 e 2000, ao recurso da hipermídia para levar ao público uma rememoração da experiência dessa criação compartilhada, destacando-se *LAPIS/X REDUX* (1999–2009).

Numa apreciação mais global, sua obra segue se desenvolvendo, tendo como *leitmotif* a meta-realidade, como o próprio autor se refere. Diante do exposto podemos identificar três blocos temáticos:

- a.** Fotografia: paisagens e personagens em combinações de espaços, o público-privado e o exterior-interior.
- b.** Fotografia: presenças e personagens midiáticos, meta-representações.
- c.** *Media art*: meta-representações, interconexões.

**a.** A pesquisa fotográfica do urbano e de suas marcas são fundantes em sua obra. Esta experiência veio se somar a outras, como o contato com a televisão, que teve em Fadon um espectador, desde muito jovem. Além desta, é de se mencionar a sua ideia de combinar o virtual com a realidade concreta, influenciado por sua prática profissional interdisciplinar, o que configura um novo campo de expressão visual.

Nas obras de ênfase urbana observa-se o rigor estético e técnico da *straight photography* numa primeira leitura; mas, também de uma preocupação cultural no seu objeto implícito, como se vê, por exemplo em: *Salão Moreira* (1981), onde enfatiza a memória do estabelecimento profissional da barbearia, ainda nos moldes de sua iconografia clássica, que só os mais velhos lembram; *Avenida Paulista* (1983–presente), ao registrar a transformação da paisagem de uma das principais artérias da cidade, sua feição de metrópole moderna em sua verticalização, suas mudanças de uso e ocupação e do que sobreviveu de sua origem histórica e, finalmente, em *Entradas* (1984–2014), portal que diz respeito à identidade arquitetônica e social do edifício, nas palavras de Fadon, "como um habitante" da cidade.

Obras que se interligam, não pela cena urbana explícita, mas por enfatizarem a gênese teatral da representação fotográfica. Isso pode-se observar, por exemplo, em diferentes situações: do lugar mais psicológico e menos geográfico (*Entreato*, 1985–87), nas presenças fugazes do cotidiano efêmero (*Diários*, 1990–presente) composto de cinco sub-ensaios (*In Loco*, *In Extremis*, *Sinais*, *Estados*, *Compendium*), e no silêncio da noite (*Noturnos*, 1987–2013).

Como já foi anunciado, a proximidade da fotografia com o teatro é o traço comum a alguns de seus ensaios, sendo *Noturnos* aquele em que isso melhor se confirma. Vazia e melancólica, a atmosfera dos cenários durante a noite sugere uma ligação com a música, mais precisamente com o *noturno*, nomeando e reforçando a coesão do ensaio. À noite a paisagem urbana se transforma frente à iluminação artificial — alteram-se as relações espaciais cuja configuração é dada usualmente pela luz natural, tais como, figura e fundo, céu e terra, elementos naturais e construídos — ensejando outros caminhos de significação. A escolha deliberada de uma iluminação voltada para a paisagem urbana — à semelhança do que ocorre no teatro — desloca o observador para o papel de espectador; o tempo é posto em suspenso, calcado na ausência da ação de seres e do movimento de objetos. Com isso provoca-se um sutil distanciamento, uma rarefação, tal qual um palco momentos antes de abrirem-se as cortinas.

**b.** Em relação ao segundo bloco temático, é de se notar que as mídias e procedimentos fotográficos são governados pela ideia da *representação da representação*. Analisamos na sequência alguns exemplos.

*TVe* (1975), constitui-se formalmente no primeiro ensaio, realizado à partir de imagens de televisão e no qual recorre ao conceito do filme como imagem, isto é, o encadeamento das imagens é que define a obra. *TVe* sublinha o novo papel social estabelecido pelas imagens eletrônicas (como uma realidade paralela) e a condição da fotografia como representação da representação. *Outdoor Mulher* (1979–2008), ensaio acerca da gráfica e paisagem urbana principalmente na cidade de São Paulo, mirando uma linhagem do cartaz de rua — o feminino modelado — retomado pela fotografia; explora tanto a lógica da desconstrução como a micro-narrativa. Refere-se a uma publicidade ancorada na figura feminina, recortada e justaposta ao cenário urbano. *Passo Doble* (1990), trabalho em que conjuga, por meio do recurso da dupla exposição, duas vias de representação: a da imagem digital (dimensão virtual), produzidas em Chicago, e a tomada fotográfica direta (dimensão concreta), realizadas em São Paulo. Recorre novamente ao conceito do filme como imagem, isto é, a estrutura visual ("narrativa") constituída e articulada pela inter-relação do conjunto de quadros ("fotogramas"). *Medium* (1991–2000), ensaio em que explora os diálogos entre a química e a eletrônica como matrizes imagéticas; para sua realização empregou a múltipla exposição de imagens de TV (fora de sintonia), combinadas com outras imagens televisivas (broadcasting ou fora de sintonia) e outros elementos tangíveis (fotografia, objetos, seres vivos), sem buscar um controle completo dos resultados. Esta investigação foi levada a cabo quando de sua volta ao Brasil, num momento em que não contava com os meios para seguir com a pesquisa sobre a imagem digital. *Duetos* (2005–presente). Trata-se da conjugação de cenários urbanos selecionados e encenações compostas com a propaganda de

empreendimentos imobiliários: cartaz impresso, jornal e revistas, stand de vendas; quase sempre há um personagem que participa da encenação.

c. O terceiro bloco, *media art*, se caracteriza pelo uso de um leque de meios eletrônicos destacando-se a imagem digital, a hipermídia e as telecomunicações, abrangendo dois campos de atuação: a meta-representação e a interconexão.

São obras características do primeiro: *Natureza Morta – ao Vivo* (1988), evento de telearte retomando a tradição artística da natureza-morta, segundo uma outra perspectiva conceitual e explorando o sistema de televisão de varredura lenta; funda-se na continuidade e fluidez do espaço telemático, em particular, no conceito de *anel*, onde a obra nasce, circula, vive, e eventualmente se encerra, elaborada e reelaborada a cada passagem.

*LAPIS/X REDUX* (1999–2009), pesquisa em hipermídia centrada nas inter-relações entre imagens — diálogos entre memórias e representações — no quadro de uma colaboração ser humano-computador subjacente à *OPUS*; compreende cinco obras interdependentes — *ad finem*, *LAPIS/X*, *Lumina*, *SC*, *Tharsis* — derivadas da mesma matriz conceitual e operacional porém distintas em termos de sua formulação e desenho, plasmando uma complexa estrutura audiovisual.

Do segundo, compreende a hibridação de procedimentos e ideários da pintura e da fotografia, a questão da representação da representação transfigurada e a ampliação da experiência narrativa com a hipermídia. Mencionamos aqui quatro exemplos. *Passagem* (1986), fundada na re-criação eletrônica de imagens, extraídas de *Avenida Paulista*, com base em elementos do visível e não-visível fotográfico; teve um duplo objetivo: estudar a natureza e as fronteiras da imagem fotográfica, examinar as possibilidades e os elementos básicos da imagem digital, via computação gráfica, como meio expressivo. *Alfa* (1988), na qual se propõe a investigar uma nova figuração plástica. Resulta de operações visuais sobre formas e significados associados às imagens originais, isto é, suas próprias fotografias e reproduções de desenhos e pinturas de Da Vinci, Cézanne e Hokusai. *CHO* (1996–1999), conjunto de imagens gerado interativamente no âmbito de *OPUS*; as imagens trilham uma poética combinatória e configurada num processo dialógico ser humano (autor) e computador (coautor). *Dolores* (2003–2009), obra audiovisual construída em hipermídia — a um tempo, processo de formulação e reflexão — a qual se abre em múltiplos e imaginários percursos; enraizada em inúmeras incursões, predominantemente entre a paisagem e a gráfica urbana de São Paulo, centradas na presença do feminino nos cartazes de rua.

Encerrando esta aproximação à obra de Carlos Fadon Vicente devemos acentuar aspectos que são marcantes em sua trajetória. Entre estes, a experimentação é um deles: é uma característica sempre presente. Percebemos também as inter-relações conceituais entre obras, independentemente de sua datação, como se pode verificar no jogo certeza-incerteza presente em *Vectors* e posteriormente em *Medium*. Além disso, atividades

paralelas de reflexão teórica sobre sua obra se repetem. São considerações que vão ganhando consistência à medida que avançam no tempo, trazendo um interessante complemento conceitual às suas pesquisas e formulações.

Neste momento devemos ressaltar a intervenção social e política do autor que, longe de ser panfletária ou edulcorada, é crítica e detalhista, aprofunda o específico e nos dá pistas para imaginar o todo e nos fazer refletir sobre as mentalidades. Assim se constrói sua poética, assentada na sua visão de mundo, onde prevalece o dado cultural, naturalmente portador de enigmas. Isto é notório no ensaio *Compendium*, que vem tomando corpo nos últimos tempos através de uma paisagem de *não-lugares* e personagens indefinidos, caminhos do suspense urbano, há muito anunciados em *Noturnos* e *Outdoor Mulher*.

Em Carlos Fadon Vicente o experimento espacial, temporal, temático, técnico se confunde com seu experimento estético. Sua busca tem aí seu fundamento e sua direção; com o tempo suas elaborações foram se tornando mais introspectivas — quiçá refletindo o meio e estados de espírito — de certa forma intelectualizadas, ambiente da academia? É possível. O percurso do artista neste momento de sua maturidade se vê hoje num ponto alto desta trilha; nos revela proposições talvez mais diretas, comprometidas com a figuração e sua finitude. E a obra continua.

(\*) Publicação original: Kossoy, Boris. (2014). O percurso do artista. A modo de uma introdução crítica à obra de Carlos Fadon Vicente. In Giannetti, Claudia (ed.). *Cenários: de duetos e diários* [Catálogo]. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, pp. 13-18.

## Uma poética da desprogramação (\*)

Arlindo Machado (2001)

Dentre os artistas brasileiros que se dedicaram, desde os anos 80, a explorar as possibilidades e limites do computador como sistema catalisador de uma nova postura criativa, Carlos Fadon Vicente talvez tenha sido aquele que logrou até agora os resultados mais consistentes. Tanto no que diz respeito à criação em ambiente digital, à exploração dos recursos não-lineares do computador, como ainda à busca de alternativas inovadoras para as redes telemáticas, Fadon conseguiu compor uma obra sólida, rigorosa, sem concessões ao gosto padronizado pela indústria do *software* e do *hardware*, uma obra, portanto, inteiramente avessa a todo esse festival de efeitos e clichês que atualmente domina as áreas do entretenimento de massa. O trabalho “pós-fotográfico” de Fadon representa o viés que nos faltava para vislumbrar algum horizonte e introduzir um pouco de oxigênio dentro desse terreno movediço da cultura da informática.

Antes de enfrentar o desafio da imagem digital, Fadon era um artista já reconhecido, tanto no Brasil como no exterior, como um dos fotógrafos mais talentosos da geração que despontou nos anos 70 e poderia ter seguido confortavelmente a sua bem sucedida carreira de fotógrafo, se a informática e as novas tecnologias não tivessem atravessado o seu caminho, obrigando-o a operar uma síntese de sua dupla formação como engenheiro civil e artista plástico. Numa primeira aproximação, o fotógrafo desvia a sua câmera da pesada arquitetura paulistana para a evanescente imagem eletrônica que brota da televisão. Através de seus ensaios visuais *TVe* (1975) e *Medium* (1991-99), inaugurais sobre vários aspectos, Fadon dá início a um diálogo de meios e linguagens, fazendo o suporte fotoquímico da fotografia enfrentar o desafio da luz irradiante, das cores saturadas e da textura mosaicada da tela de uma televisão fora de sintonia. Nesses trabalhos, Fadon já começa a jogar com a imprevisibilidade do fluxo televisual, tirando partido principalmente de seus ruídos desestabilizadores (imagens fora de sintonia, mescla de canais, turbulências próprias de canais vazios, etc.), às vezes sobrepondo imagens em um mesmo suporte fotográfico, de forma a propor um rigoroso jogo com o acaso. Aqui começa uma nova aventura construtiva e gnosiológica cujos desdobramentos se acumulam até a obra atual.

As imagens digitais começam a aparecer em sua obra em 1985. A primeira série se chamava *Passagem* (Museu de Arte de São Paulo, 1986) e era uma recriação em computador de fotografias que o autor selecionou de seu ensaio anterior *Avenida Paulista* (iniciado em 1983). O título não tem nenhuma relação com a célebre exposição *Passages de l'Image*, organizada por Raymond Bellour e Christine van Assche no Centre Georges Pompidou, pela simples razão de que é anterior (a exposição parisiense aconteceu em



1990), mas a idéia central é a mesma e surpreendentemente antecipatória: fazer a imagem transitar de um meio a outro e, nessa *passagem*, gerar resultados híbridos, que guardam ainda elementos de sua condição original, malgrado agora reinterpretados pela adição de novos elementos ou pela transformação dos antigos. Ou então, nas palavras dos curadores da mostra parisiense: explorar a tensão que ocorre entre a representação analógica e aquilo que a suspende, que a destrói, que a corrompe e que, ao mesmo tempo, traça esse liame essencial entre a imagem e a linguagem (Bellour *et alii*, 1990: 7). Fadon, por sua vez, tinha vários objetivos em mente: de um lado, ele buscava nesse trabalho dar um salto para além dos limites da linguagem fotográfica; de outro, verificar como a iconografia do computador poderia dar suporte a um sistema expressivo novo e autônomo; e de outro ainda, relativizar e embaralhar as idéias estabelecidas sobre o que é fotografia e o que é imagem digital. Assim, contrariando o senso comum, que imagina a fotografia como uma arte ligada às coisas sólidas e “reais”, enquanto a imagem digital teria como base a realidade “virtual”, quimérica e arbitrária dos algoritmos, nos trabalhos de Fadon as coisas se dão de forma diferente: nas fotos originais, os seres humanos aparecem sempre como sombras fugidias ou manchas despersonalizadas, remotamente sugeridas, enquanto no computador eles se solidificam e se deixam materializar, na medida em que lhes é aplicada uma cor ou um contorno luminoso.

Em 1988, o ensaio *Alfa* aprofunda ainda mais o processo iniciado com *Passagem*. Agora, fotografias e pinturas digitalizadas servem de base para um trabalho de metamorfose e de *collage* eletrônica, em que a imagem original é *citada* e conserva parte de seus traços definidores originais, enquanto as intervenções eletrônicas produzem interpretações plásticas bastante sutis, que parodiam ou comentam a imagem original. Aqui, as imagens originais, sobre as quais vão ser aplicadas as estratégias de metamorfose, não são apenas as fotografias do próprio Fadon, mas também imagens prototípicas da história das artes visuais (Botticelli, da Vinci, Cézanne, etc.). Nessas intervenções, Fadon não incorre jamais na pirotecnia dos efeitos, nem no surrealismo fácil das associações bizarras que tanto caracterizam a produção visual na área da informática. Pelo contrário, o que ele busca é o rigor e o sentido. *Passagem* e *Alfa* são operações de interpretação gráfica e conceitual sobre imagens previamente dadas, com forte inclinação metalingüística.

Os ensaios seguintes — *Cahiers* (1988–89) e *Vectors* (1989–90) —, realizados na The School of the Art Institute of Chicago, fundamentam-se no papel da impressora como núcleo de produção e não apenas como dispositivo de cópia. As imagens são produzidas diretamente sobre papel (através de reimpressões sucessivas sobre o mesmo suporte), após um processo de “desprogramação” da impressora. Interferindo de forma interativa sobre os dados transmitidos pelo computador, ou sobre os dispositivos de impressão, ou ainda sobre o movimento do papel entre os rolos impressores, Fadon obtém imagens

únicas, resultantes de processos aleatórios que não lembram sequer remotamente as imagens prototípicas do computador, “*contrariando portanto as expectativas de previsibilidade e de repetitividade normalmente associadas aos produtos digitais*” (Fadon, 1997a: 195-205). Falhas nos equipamentos ou nos programas, às vezes acidentais, outras vezes provocadas propositadamente pelo artista, tornam incerto o processo de impressão e o resultado obtido difere de qualquer coisa esperada. Caracteres raros, manchas disformes e signos esotéricos parecem compor no papel mensagens cifradas que remetem a um imaginário paradoxal. No ensaio seguinte, *Vestiges* (1993–94), o artista explora também a degradação física dos arquivos magnéticos e os conflitos resultantes de diferentes versões de programas. Em todos esses trabalhos, o que se vê é sempre um diálogo entre o artista e a máquina: o artista produz um gesto transgressivo e a máquina responde de maneira imprevisível. Os resultados são imagens semi-destruídas, imagens que incorporam os “erros” da máquina, imagens opacas e misteriosas que só remotamente sugerem suas configurações iniciais.

O desdobramento inevitável de todos esses trabalhos foi o desenvolvimento, a partir de 1996, de um projeto chamado *OPUS*, apresentado em 1997 no oitavo encontro do ISEA (International Symposium on Electronic Art), em Chicago. Nesse projeto, o diálogo com a máquina, o jogo com o acaso e a incorporação do acidente ou do erro tornam-se objetivos prioritariamente perseguidos e programaticamente investigados, de modo a transformar em objeto de pesquisa o que antes era ainda surpresa e revelação de uma possibilidade não integralmente dominada. Com a preciosa ajuda de Carlos Freitas, especialista em informática aplicada à imagem e coordenador do trabalho dos programadores, foram desenvolvidos *plug-ins* para capacitar programas processadores de imagens a reinterpretar as ações do usuário, resultando desse procedimento respostas não previsíveis da máquina. Assim, produz-se dentro da obra de Fadon um esforço metodológico no sentido de dar uma expressão *dialógica* ao trabalho criativo, transformando o computador em co-autor das imagens e o ato criativo num processo de interação entre as intenções do artista e as respostas inesperadas da máquina, nenhuma dessas duas instâncias podendo determinar por si só o resultado final. O projeto *OPUS* (em suas três variantes: *Opus*, para imagens diretamente impressas em papel, *Hermes* e *Chaboo*, para imagens visualizáveis em tela eletrônica) é a origem metodológica de dois outros trabalhos — *LAPIS/X* e *ad finem* — inicialmente realizados em 1999 no complexo de desenvolvimento de artes interativas CAiiA-STAR, das universidades de Wales College e Plymouth, no Reino Unido, e posteriormente retrabalhados para a mostra *Investigações: o trabalho do artista* (Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2000).

*LAPIS/X* e *ad finem* representam também o coroamento de uma outra vertente criativa dentro da obra de Fadon: a estruturação do trabalho sob a forma de um pensamento visual

suficientemente eloqüente para dispensar legendagem ou qualquer espécie de explicação verbal. Uma vez tendo obtido um certo número de imagens, o problema seguinte que se apresenta ao artista é como produzir uma coerência entre elas e como apresentá-las a um público, de tal forma que o processo possa ser referido ou rememorado. Há que considerar aqui, antes de mais nada, o fato bastante significativo da obra de Fadon estar toda ela estruturada na forma de *ensaios* visuais. De fato, desde seu trabalho fotográfico na década de 70, Fadon vem produzindo *séries*, em lugar de imagens isoladas. Nelas, as imagens são produzidas e pensadas de acordo com um princípio de coerência e de articulação com o todo. Quando, a partir dos anos 80, esses ensaios visuais migram para o computador, torna-se praticamente inevitável que a articulação entre elas se enriqueça com as possibilidades de estruturação e navegação não-linear das memórias digitais. O trabalho de Fadon ganha então a forma de aplicativo multimídia, incorporando recursos de navegação interativa e aleatória, disposição temporal das imagens (e não apenas espacial como ocorria nos espaços de exposição convencionais) e sincronização audiovisual, com a incorporação de uma trilha sonora visceralmente associada às imagens.

A apresentação interativa e audiovisual das imagens em computador já havia sido experimentada antes no seu projeto denominado *Conjunto Oito* (a primeira versão foi publicada na antologia em CD-ROM *Arte-Cidade: a cidade e seus fluxos*, em 1994), que abrangia oito de seus ensaios anteriormente desenvolvidos. Cada um desses trabalhos individuais foi organizado segundo um distinto conceito audiovisual e ganhou uma específica solução de navegabilidade. Em *LAPIS/X*, o artista optou por estruturar suas imagens em três campos temáticos distintos (*Faces*, *Morph-eus* e *Scripta*), de tal forma que as seqüências audiovisuais possam gravitar em torno deles, formando uma trama complexa, que o artista assimila a um sistema solar de três estrelas e no qual o encadeamento das imagens e dos sons corresponderia ao movimento dos planetas, satélites e cometas numa estrutura cosmogônica. Cada percurso possui a sua própria dinâmica, que é ditada em parte pelo navegante, dependendo se ele adota uma postura passiva ou ativa com relação ao trabalho, e em parte pelo próprio artista, ao desenhar a malha das seqüências possíveis e o grau de aleatoriedade de suas variações. Como a interação de todos esses fatores é imprevisível, o modo como o trabalho se apresenta ao navegante dificilmente pode ser repetido uma segunda vez.

Para um artista envolvido com diálogo, interatividade e processos abertos era inevitável a aproximação também com a *telemática*. Fadon organizou e/ou participou de vários eventos de intercomunicação via telefone (usando o videotexto ou a *slow scan television*) ou rede Internet — *Natureza Morta – ao Vivo* (1988), *Three-City Link* (1989), *Earth Day/Impromptu* (1990), *Telage* (1994) etc. — nos quais os conceitos de autor e público são substituídos pela noção de colaboração entre todos os participantes. Neste

último caso, a “obra” só existe em seu próprio processo de enunciação e nasce, circula e eventualmente acaba em um *loop* formado por uma rede internacional, em que cada nó é um pólo produtivo. A imagem (e eventualmente o som) é continuamente recebida, reelaborada e devolvida à circulação, num processo de aperfeiçoamento e complexificação sem fim. Aqui, o artista só se responsabiliza pela concepção do projeto: os sons e as imagens que se pode ouvir e visualizar são o resultado de uma imensa acumulação de decisões e de acasos relacionados com singularidade de cada processo. (Fadon: 1997b: 47-55).

### Redefinindo a Arte e o Artista

Que lugar assinalar ao trabalho de Fadon com relação ao atual universo de tentativas no interior das poéticas tecnológicas? Em primeiro lugar, o artista parece personificar com toda eloquência a idéia flusseriana de uma arte que, malgrado produzida no coração da sociedade tecnológica, não se submete aos ditames dessa sociedade, não cumpre o seu programa industrial, nem endossa ou realiza os seus projetos de produtividade. De fato, Fadon representa, dentre os artistas brasileiros, aquele que logrou interferir com maior radicalidade na própria lógica das máquinas e dos processos tecnológicos, subvertendo as “possibilidades” prometidas pelos aparatos de realização e reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. Longe de se deixar escravizar pelas normas de trabalho, pelos modos estandardizados de operar e de relacionar-se com as máquinas, Fadon se reapropria da tecnologia numa perspectiva inovadora e a coloca a trabalhar em benefício da invenção poética. Trata-se, num certo sentido, de “desprogramar” a técnica, de distorcer as suas funções simbólicas, trata-se ainda de “enganar” as máquinas, obrigando-as a funcionar *fora* de seus parâmetros conhecidos e *fora*, também, de qualquer possibilidade de controle previsível.

Outro aspecto importante do trabalho de Fadon é a relativização da contribuição do artista. Numa tese recente sobre o papel do acaso na criação artística contemporânea, Ronaldo Entler (2000: 116-124) situa o trabalho de Fadon entre aqueles que deslocam a visão arrogante e egocêntrica da arte como fruto da vontade e da decisão de um gênio individual, substituindo-a pela idéia muito mais sensata e humilde da arte como resultado de uma complexa interação de motivações, determinações e acidentes, como uma experiência dialógica *sui generis*, que coloca cada indivíduo (criador ou público) numa relação produtiva com diversas outras subjetividades e forças construtivas. Segundo Entler, o trabalho com o acaso na obra de Fadon, bem como a sua abertura para a contribuição externa, não são apenas licenças poéticas, mas operações conscientes e desejadas, programaticamente planejadas no sentido de ampliar as determinações da obra; eles são, numa palavra, o

núcleo fundamental da poética do artista. “*Dentre as rupturas em questão, a mais significativa é aquela que lança o sujeito — tanto o artista quanto o espectador — para uma posição menos totalitária: a experiência estética deixa de ser exclusivamente a manifestação de um saber ou de um sentimento e se assume como um universo pleno de movimentos, onde esse sujeito age ao mesmo tempo em que se transforma*” (Entler, 2000: vii).

Por fim, há que se considerar ainda a específica contribuição desse artista para o desenvolvimento incerto do campo de experiências que chamamos de *computer art*. Enquanto a maioria dos usuários de computadores acaba sucumbindo fatalmente à *féerie* dos efeitos fáceis e estereotipados, disponibilizados aos milhares nos processadores comerciais de imagem, Fadon é um dos raros que conseguem extrair do computador imagens singelas, que se pode considerar verdadeiramente *belas*, imagens que parecem imunes ao contágio de qualquer padronização ou previsibilidade. Nesse sentido, a obra de Fadon se afasta nitidamente das atuais tendências conceituais ou desmaterializadas da arte contemporânea, valorizando, em contrapartida as qualidades plásticas da imagem. Já observou também Ronaldo Entler (2000: 122) uma rica contradição que sacode a obra de Fadon (demonstradora de que, em última análise, o artista não é um purista): “*mesmo aceitando jogar com o acaso, Fadon não se abstém de proceder uma manipulação consciente da imagem ao longo de seu processo de elaboração, alterando valores cromáticos e acrescentando outros elementos para complementar a estrutura visual.*” De fato, o artista revela uma sensibilidade muito apurada para trabalhar adequadamente com o tamanho, a resolução e as características específicas da tela do monitor. Naturalmente, o seu trabalho não é o mais adequado para se ver nos ambientes agressivos das feiras e *shows* de multimídia. Ele é concebido, como se diz na área da música, em tom baixo, exigindo, portanto, intimidade e concentração, como uma peça de Debussy. Explorando com extremo cuidado as cores-luz do monitor, as suas possibilidades de combinação na resolução proposta, os diferentes graus de transparência das camadas acumuladas, a tensão entre controle e acaso na navegação e a perfeita adequação entre imagem e música, Fadon produz um trabalho sofisticado, um trabalho de extremo bom gosto, que deverá certamente servir de farol às futuras gerações de cibernautas.

## Bibliografia

Bellour, Raymond et al. (1990). *Passages de l'image*. Paris: Centre Georges Pompidou.

*Eighth International Symposium on Electronic Art, the* [Catálogo]. (1997). Chicago: The School of the Art Institute of Chicago.

Entler, Ronaldo. (2000). *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo.

Fadon Vicente, Carlos. (1997a). Evanescent realities: Works and ideas on electronic art. *Leonardo*, (30)3.

Fadon Vicente, Carlos. (1997b, julho/dezembro). Tele-presença-ausência. *Trilhas*, (1)6.

(\*) Publicação original: Machado, Arlindo. (2001). Uma poética da desprogramação. In *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, pp. 94-103.

## **Fadon: uma poética digital (\*)**

Julio Plaza (1988)

A fotografia é o primeiro meio de reprodução  
realmente revolucionário.  
Walter Benjamin

A eletrônica torna contemporâneos todos  
os tempos no presente histórico.  
Marshall McLuhan

Assim como a fotografia produziu profundo impacto nas iconografias do século XIX, contemporaneamente assistimos a uma transformação profunda e radical na produção de imagens. Isto se deve à mudança de sistemas produtivos: não mais a predominância de sistemas artesanais óticos ou mecânicos, mas de sistemas eletrônicos que transmutam as formas de criação, geração, transmissão, conservação e percepção de imagens. De fato, as imagens eletrônicas geradas pelas Novas Tecnologias de Comunicação se nos apresentam como um fenômeno novo que exige um modo de percepção mais conceitual que ótico, pois tais imagens são feitas por processos de tradução de linguagens.

Após as imagens de tradição pictórica e das imagens técnicas e fotoquímicas (fotografia e cinema, surgem as "Imagens de Terceira Geração", de características digitais. Estamos no universo pós-fotográfico.

Essas imagens, tratadas pela informática, codificam as imagens de todos os tempos e seus modos de produção, incorporando-os, traduzindo-os, provocando assim, um tempo mais recorrente do que evolutivo. É a expansão do "Museu Imaginário" pela eletrônica, que termina por codificar, também, os procedimentos criativos das vanguardas da modernidade; a montagem, a colagem, a "bricolagem" encontram-se dilatadas e qualificadas com as novas tecnologias informáticas. A imagem computadorizada codifica a imagem crítica da "arte pura", a imagem tecno-construtiva, a imagem subjetiva do surrealismo e a imagem expressiva. Razão/expressão encontram-se nessas imagens.

A imagem digital, associada às possibilidades que oferecem as técnicas pictóricas (subjetividade, liberdade, irrealismo) e a fotografia (objetividade, mecânica, realidade), reconcilia o racional e o irracional. Assim, é possível automatizar os processos surrealistas da fotomontagem. Descontextualizar, subverter as relações, articular, brincar com o impossível torna-se uma prática através da retórica da imagem, ou como diz McLuhan: "o que era programa das vanguardas da década de vinte agora é hábito dos adolescentes". Tempo de mistura.

Do hiper-realismo à videografia e ao pictorialismo pós-fotográfico, há toda uma série de refluxos, uma viagem icônica através das imagens. Aqui, ressaltam-se dois aspectos polares: entre o hiper-realismo que tem como objetivo a simulação verossímil e a ideografia cujo objetivo é mais expressar as ideias, instala-se o pictorialismo pontilhista, obtido através da imagem eletrônica. Essas imagens delimitam caracteres próprios, produto de seus meios e códigos de transmissão.

Essas imagens, inseridas no contexto da criação, colocam algumas questões interessantes. A pergunta não é se as "novas imagens" são ou não arte. A pergunta correta é esta: o que essas imagens fazem com a arte?, isto é, "como é que a obra de arte e seu produtor se colocam dentro das relações de produção de seu tempo?".

É dentro desse universo que Carlos Fadon Vicente cria suas imagens. Ele está nos descobrindo de forma pioneira uma maneira de criação a partir de originais, com essas imagens "frias", fáceis de triturar, de trucar e de trabalhar como uma escritura.

Fadon é um daqueles raros artistas que tem o faro da sensibilidade contemporânea que é, necessariamente, interdisciplinar e tecnológica. Fugindo às classificações artísticas, ele continua a relacionar pintura e fotografia, desta vez sob o ângulo da eletrônica inclusiva e com o apoio da fotografia, no seu mais novo papel de interface nos fluxos imateriais dos meios tecnológicos que possibilitam as poéticas digitais.

Fadon introduz a imagem no computador com uma câmera de TV e a submete a muitas operações icônicas, recriando-a. A imagem é retocada, solarizada, colorida, ampliada ou reduzida, e se enriquece com o caráter pontilhista da tela eletrônica, tornando-a representação da representação, uma meta-imagem.

Como o pixel é o mínimo elemento discretizado e quantificado da imagem, ele fornece as condições para mistura de uma ampla gama de fontes icônicas: pintura, desenho, fotografia são hibridizados e comentados nos espaços videográficos, onde se estabelecem os novos sentidos para a imagem.

Esse processo computadorizado permite reciclar com sensibilidade os estilos da história das imagens. Ideografia, impressionismo, expressionismo, cubismo, tapeçaria eletrônica, etc. são alguns dos efeitos artísticos produzidos pela "tatilidade" dos *pixels*, que trituram as imagens tomadas e elaboradas. "Partir da realidade para criar uma nova realidade, ao mesmo tempo lógica e poética" (Waldemar Cordeiro).

As imagens obtidas e combinadas podem adquirir uma fluidez na montagem e na sua representação, como nunca antes foram elaboradas pelas técnicas clássicas da pintura e da fotomontagem.



A imagem eletrônica tornou-se um híbrido a partir da foto e da pintura. Nessa cultura de hibridação do "imediato" (Édouard Couchot), o caráter "expressivo" da criação dá passo a um diálogo onde o autor se ramifica, se dissolve e se hibridiza no universo das memórias do museu imaginário eletrônico.

(\*) Publicação original: Plaza, Julio. (1988). Fadon: uma poética digital. *Alfa* [Catálogo]. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, pp. 2-4.

## Apêndice D: Documentação digital

Uma documentação digital, ampliando o repertório da tese em papel, incluindo imagens, obras e textos está gravada no CD de dados incluso sob a forma de um *website*, cuja consulta requer o concurso de um *browser*, por exemplo, Chrome, Explorer, Firefox, Opera e Safari — para iniciar, basta um duplo clique no item `index.html`.

